L'ŒIL

ART · ARCHITECTURE · DÉCORATION

400 FRANCS

SUISSE 3.50 FRANCS · BELGIQUE 54 FRANCS · NUMÉRO 58 · OCTOBRE 1959



LA PEINTURE GRECQUE

Martin Robertson



BRUEGHEL *Robert Delevoy*

MATISSE *Jacques Lassaigne*





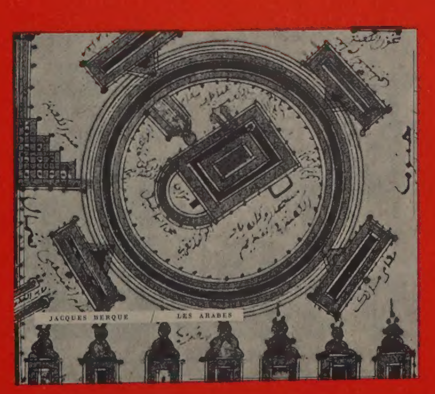
Cinq nouveautés chez votre libraire

Exclusivités Weber



LE TEMPS *François Le Lionnais*





LES ARABES *Jacques Berque*



CHRISTIE'S de LONDRES

vendra aux enchères en novembre

DE BELLES PEINTURES MODERNES ET DES DESSINS

Chevaux, temple et colonne brisée près de la mer.
G. de Chirico. 72,5 × 91,5 cm.

Nous voudrions profiter de l'occasion pour rappeler à nos clients que notre représentant sur le continent est toujours à leur disposition pour tout ce qui concerne l'estimation et la vente d'œuvres d'art.

Pour prendre rendez-vous, on voudra bien s'adresser directement à:

H. E. Backer, Piazza di Spagna 51, Rome, Italie

Téléphone : Rome 68 61 19 Télégramme : Chrisrep, Rome

ne:
r 9060

CHRISTIE, MANSON & WOODS, LTD
8, King Street, St. James's, London, S.W.I.

Télégramme:
Christiart, Piccy. London

YVES-CHARLES BAZIN

3, rue St-Julien-le-Pauvre - Paris 5e - Dan. 61-31
(Près Notre-Dame)



Meubles anciens - Objets d'art
CHINE

ART ANCIEN DE CHINE

C.T. LOO & CIE



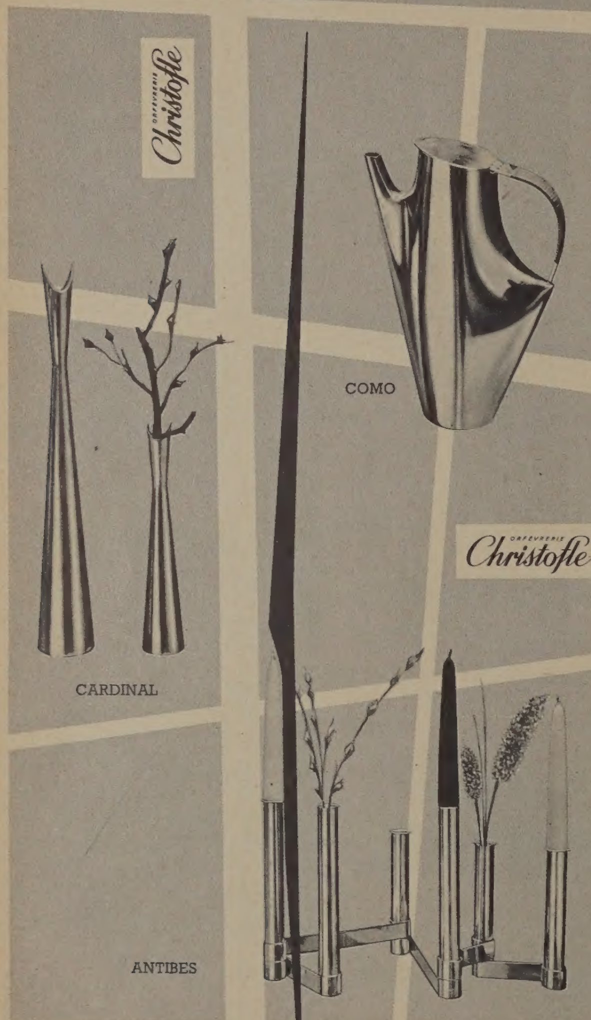
Peinture sur miroir - Epoque Ch'ien-Lung 1736-1796

48, rue de Courcelles, Paris 8e
C.T. LOO
New York, 41, East 57th Street









Christofle

PARIS - NEW-YORK - MILAN - BUENOS-AIRES - NEUCHATEL - (SUISSE)

GALERIE JORDAN

34, FAUBOURG ST-HONORÉ PARIS 8e - ANJ. 27-50

* * *

Du 2 au 16 octobre

IOANA

Huiles et gouaches

Vernissage le vendredi 2 octobre à 17 h.

* * *

Du 21 octobre au 4 novembre

VINTON LIDDELL PICKENS

Huiles - Aquarelles - Dessins

Vernissage le mercredi 21 octobre à 17 h.

THE
WADDINGTON GALLERIES

2, Cork Street, London, W.I. Regent 1719

en permanence:

J. ADLER
ALVA
KATE NICHOLSON
T. BELL
L. G. BIGELOW
E. FRINK
T. FROST
HILARY HERON
PATRICK HERON
D. HILL
R. HILTON
A. MACKENZIE
M. ADAM TESSIER
B. WYNTER
J. B. YEATS
L. ZACK

GALERIA DE **ANTONIO SOUZA**

Génova 61-2 México D.F. Tel. 25 74 62

MEXIQUE

LILIA CARRILLO • CARRILLO GIL • CUEVAS
FELGUEREZ • GERZSO • VON GUNTEN
MERIDA • PAALEN • RAHON • RIVERA
SORIANO • TAMAYO

«LA JANSONNE»

demeure historique du XVIIIe

à Raphèle-lès-Arles (Bouches-du-Rhône)

sur la Nationale 113 à 5 km d'Arles



Un salon du château : Meubles anciens et peinture contemporaine

Dans ce cadre de beauté
et de calme a été créé le plus grand centre artistique,
et déjà les amateurs savent où trouver
de la peinture contemporaine
sévèrement sélectionnée
au milieu de beaux meubles et objets
de Louis XIII à Charles X
à des prix qu'il est bon de comparer

jusqu'au 31 Octobre 1959

EXPOSITION

Trois jeunes espoirs

CARLOTTI, DRUÏLLE, TRITSCH

Tél. 16 Ouvert dimanche et fêtes

GALERIE DENISE RENÉ · PARIS

ART ABSTRAIT CONSTRUCTIF

ARP	KOSICE
ALBERS	LIPSI
AGAM	MORTENSEN
BAERTLING	RIS
BLOC	SEUPHOR
S. DELAUNAY	SCHOFFER
DEWASNE	SOTO
DI. TEANA	VASARELY
FRUHTRUNK	EQUIPO 57
HERBIN	TOMASELLO



Arp - Sculpture architectonique

EXPOSITION VASARELY EN NOVEMBR



Jolie Madam
PLUS QU'UN
PARFUM
UNE PRÉSENCE
BALMAI



REVUE D'ART MENSUELLE • NUMÉRO 58 • OCTOBRE 1959

Rédaction: 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95.
Direction: Georges et Rosamond Bernier.
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury.
Directeur technique: Robert Delpire.
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière.
Architecture – Urbanisme – Formes utiles: Françoise Choay.
L'Œil du décorateur: Roderick Cameron.
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 40, rue des Saints-Pères, Paris VIIe. Bab. 46-11.
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S. A., Lausanne, avenue de la Gare 33.

SOMMAIRE

Photographies

Les photographies en noir de ce numéro sont de: Services photographiques de l'Albertina, Vienne: Maximilien; *Claude Michaelides, Ny Carlsberg Glyptotek, Julie Laurberg, J. Pertersen, Byfojed Theodor, J. F. Willumsens, E. Tourtin, Jorn Freddie, Home House Trustees, Ding et Grondhals:* Gauguin; *Marc Vaux, Robert David, Yves Hervochon, H. Lacheroy, Dietrich Widmer:* Peintures construites; *Anderson-Giraudon, Fogg Art Museum, Staatliche Kunstsammlungen Kassel:* Poussin; *Jesper Hom:* Un musée vraiment vivant; *Claude Michaelides, Hervé, Longepierre:* Un édifice-pilote; *Mario Perotti, P. Castello:* Beaux objets.

Les photographies en couleurs sont de: Services photographiques de la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague, page 33; Conzett & Huber: pages 51, 52-53; Jesper Hom: page 54.

Notre couverture: *Henri Matisse:* Lierre. *Papier découpé. 1953. Détail.*

Notre prochain numéro

Montagnes sacrées • La Fortune saluant le Génie • Les années cinquante • Une collection extraordinaire • Füssli • L'Œil de l'architecte et du décorateur.

ABONNEMENTS

France et Communauté française: *4400 fr.; G. Bernier, éditeur, 40, rue des Saints-Pères, Paris VIIe. Tél. Littré 69-69 (R.C. Seine 54-A 14375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 36.–; A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr. b. 544.–; Mme L. Possemiers, 87, Av. Louis Lepoutre, Bruxelles-Ixelles, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 40.–; A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, (Rhein-Main Bank, Frankfurt a/Main)*
Angleterre: *£3.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 6 500.– + 2% Taxe I. G. E.; Mme E. Pagliano, 28, Corso Tassoni, Turin, CCP 2/12 857*
U.S.A.: *$10.–; L'Œil, 33, av. de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 40.–; Sedo, 33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 60 francs.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse).

Protecteur des arts,
ce souverain d'Autriche fut un des hommes
en qui s'incarna, au XVIe siècle,
l'esprit nouveau en Europe du Nord



Maximilien

On a vu souvent des expositions ill trant les apports culturels et les évé ment historiques du règne d'un r narque. Elles n'ont révélé pour la p part qu'une concordance superficie entre une période donnée et des évé ments hétérogènes plus ou moins s lants dans la vie historique. Mais est rare qu'une époque et une cont soient aussi marquées par la personnal d'un souverain, que le fut l'Euro centrale par le règne de Maximilien I Il fut une des forces essentielles de ce période et il domine un des chapit les plus riches, les plus beaux et les p fascinants de l'histoire de l'Occide

Albert de Habsbourg. *Statue du tombe de Maximilien dans l'église de la Co à Innsbruck. C'est en 1509 que l'emper Maximilien entreprit l'édification de s tombeau. Le monument ne fut ach qu'en 1593, plus de cinquante ans ap la mort de l'empereur. Kölderer, Sess schreiber, Peter Vischer y travaillère Dürer donna notamment le dessin de statue d'Albert de Habsbourg, reproduite*

E DE OTTO BENESCH

mpereur gothique et renaissant

e domaine de l'art, de la culture l'esprit. Aussi, pour commémorer 0e anniversaire de sa naissance, liothèque Nationale autrichienne, rtina et la Collection des Armes et res de Vienne, qui lui doivent e leurs trésors, ont-elles réuni leurs . Riche et solennelle, l'exposition ont organisée en commun, cet flète par mille facettes la figure de ilien.

position et l'œuvre de l'empereur l'histoire politique de l'Autriche l'Europe sont inséparables de ses s culturels. Nous ne nous arrête- ourtant qu'à ceux-ci.

son temps, la position de Maxi- était aussi difficile que celle de es contemporains. La génération tour de 1460 assistait à la transi- l'une grande civilisation à une celle du Moyen Age à son déclin celle des temps modernes qui avec puissance et se manifestait e grands phénomènes spirituels: anisme, la Renaissance, la Ré- de l'Etat et de la Religion. Le



Le Maître du Pétrarque: Détail d'une gravure représentant L'Empereur Maximilien assistant à la messe dans la cathédrale d'Augsbourg. *En haut de la page, partie supérieure de la même planche :* entre les aigles d'Autriche, les armes du pape Léon X. *L'auteur de cette gravure doit son nom aux figures sur bois dont il illustra l'édition allemande du traité de Pétrarque «De Remediis utriusque Fortunae» publié en 1532 à Augsbourg.*

monde dans lequel avait vécu Frédéric III, le père de Maximilien, était bien plus homogène. C'était le monde du Gothique tardif qui nous impressionne encore en Autriche par les témoignages nombreux et importants qui en subsistent en

sculpture, en architecture et en peinture. C'étaient les jours du vieux « Weiss-Kunig » (le Roi Blanc), nom que lui donna son fils dans un roman historique. On résolvait les problèmes tantôt en se cramponnant à la tradition héritée, tantôt en l'adaptant ingénieusement



Tombeau de Maximilien *à Innsbruck: de gauche à droite, Elisabeth de Hongrie, femme d'Albert II, Marie de Bourgogne, première femme de Maximilien, et Eléonore de Portugal, sa mère. La première de ces statues, comme celle d'Albert de Habsbourg, reproduite page 16, a été exécutée dans l'atelier de S. Godl; les deux autres ont été fondues par Sesselschreiber.*

Maximilien naquit à Wiener-Neustadt, c'est cette ambiance qui lui fut familière lorsqu'il était jeune garçon, qui nourrit son imagination, qui inspira les sépultures de ses parents. C'était le monde du père auquel Maximilien était encore attaché par une dévotion enfantine pendant sa première mission indépendante dans le pays de la succession bourguignonne: l'expédition pour la défense de sa fiancée. Le jeune homme de dix-huit ans écrit de Bruges à son ami Sigismond Prüschenk: « Mon grand désir est d'avoir ici, auprès de moi, en personne, notre seigneur et père bienaimé; alors je pourrais espérer triompher de mes ennemis ». Ce respect, cette vénération pour le père, Maximilien les tenait de son éducation spartiate: on n'épargnait pas à l'héritier impérial coups et taloches quand il s'agissait de lui faire assimiler les rudiments de la grammaire latine ou de lui faire passer l'envie de satisfaire son goût de la chasse aux canards et aux oies de la basse-cour paternelle, jeux où il entraînait ses camarades. Il devait avec d'autres gamins s'asseoir à la table de la valetaille et dans la compagnie des balayeurs et des chauffeurs de poêles il s'initiait aux langues si variées des peuples de son Empire. Il a raconté ces détails lui-même dans des récits autobiographiques tels que *Historia Friderici et Maximiliani*, ou ils ont été rapportés par des témoins qui les tenaient de lui, car Maximilien, tempérament



expansif, dictait et parlait beauco
Le petit prince subit dans son enfa
quelques chocs sérieux; pendant
siège de la « Burg » paternelle par
Viennois en révolte, le tumulte du co
bat provoqua chez le garçon un trau
tisme de la parole. La biographie
Cuspinien relate que l'impératrice
avait souvent les larmes aux ye
tandis que Frédéric, après l'élect
royale de son fils, déclara à ceux qu
félicitaient de l'éloquence latine
celui-ci: « Jusqu'à sa septième an
je ne savais s'il resterait un imbécile
un muet ». Telle fut l'enfance d
homme qui devait être célèbre p
sa parfaite connaissance des langu
Il était dans les principes du père
jeter le garçon de bonne heure à l'
et de le laisser nager seul: déjà l'expé
tion aux Pays-Bas pour obtenir la m
de Marie de Bourgogne était une av
ture téméraire, si l'on considère



Jörg Kölderer: Les Traînards. *Miniature du « Triomphe de Maximilien ». 45×93 cm. Vienne, Albertina. Lorsque l'empereur songea à faire représenter son « Triomphe », il s'adressa d'abord à Kölderer, son miniaturiste attitré. Celui-ci exécuta, de 1507 à 1512, une série d'enluminures qui constituèrent un premier projet pour les planches gravées une dizaine d'années plus tard. Kölderer, qui était également architecte, participa à la plupart des entreprises artistiques de Maximilien. Il fit notamment les miniatures qui ornent les « Livres de chasse et de pêche » de l'empereur, dessina l'architecture du grand « Arc de Triomphe » que fit graver Maximilien à la gloire de sa race, et veilla, après la mort du souverain à l'achèvement des statues de bronze qui entourent le tombeau d'Innsbruck.*

et en la développant, tout en la laissant mûrir avec une longue patience. Ainsi s'était formé cet univers du Gothique tardif, riche, clos, enraciné dans le Moyen Age et son orientation métaphysique. C'est dans ce monde que

Ci-contre et page 19, deux miniatures de Jörg Kölderer pour le « Triomphe de Maximilien ». A gauche: Les Statues des ancêtres de l'Empereur; *page ci-contre,* Le Char triomphal de l'Empereur. *Vienne, Bibliothèque Albertina.*

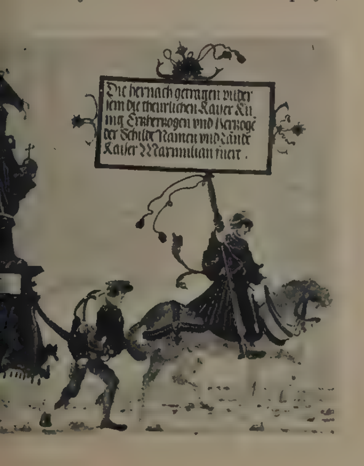


Dürer: Le Petit Char Triomphal. *Le « Triomphe de Maximilien » que l'empereur commanda en 1512 à ses artistes favoris, t les planches furent exécutées de 1516 à 1518, ne fut gravé qu'en 1526, après la mort de Maximilien. Dürer, chargé de la pièce pale, le «Char Triomphal», en donna une première version qui fut gravée séparément en 1522 (le «Grand Char Triomphal»). Le Char Triomphal », appelé aussi le « Mariage Bourguignon », gravé avec la suite des planches en 1526, est la seule contribution rer à cette série ; les autres dessins qu'il fit pour le Triomphe — tel le « Trophée Guelfe » (page 21) — ne furent pas gravés.*

tions du voyage et l'avidité des prétendants pour un héritage prodigieux.

s le travesti poétique dont Maxi- revêtit plus tard, dans « Teuer- », son voyage, les machinations esquelles Unfalo, Fürwittig et lhart essaient d'empêcher sa con- de la princesse Ehrenhold, se nt de très prosaïques réalités. Le nouveau comte de Flandres pousse upir sincère, quand il écrit à henk: « Quelque puissant seigneur sois, maître de terres et de villes reuses, l'été ne se passera pas et ai de nouveau dépouillé en dix uatorze jours de tous mes pays, si sa Grâce ne m'envoie pas d'aide ». Il trouve cependant le temps de décrire à son ami le charme de la jeune mariée et finit: « si nous avions la paix ici, nous resterions assis dans la roseraie ». Les jeunes époux s'apprennent mutuellement leurs langues maternelles et exaltent leur enthousiasme poétique en lisant les chants épiques du Moyen Age et les chefs-d'œuvre de la littérature courtoise; ces curiosités intellectuelles des jeunes années devaient profiter aux travaux littéraires de l'Empereur. Le mariage conclu apporta néanmoins à Maximilien et à Marie les bienfaits du véritable amour. Les lettres de Maximilien respirent la fraîcheur.

L'idylle de Bruges fait penser à un tableau de vie courtoise peint par un vieux maître néerlandais ou par l'Allemand Rueland Frueauf. « Mon épouse est une vraie chasseresse, avec des faucons et des chiens. Elle a un lévrier blanc qui court très vite et reste le plus souvent couché toute la nuit près de nous ». Ainsi va ce bavardage épistolaire et on dirait qu'il provoque la nuée d'où tombera la foudre du destin: cinq ans plus tard la chasseresse tombera de cheval et l'idylle sera finie pour toujours. Leurs enfants Philippe et Marguerite deviennent orphelins et le jeune veuf est exposé à l'assaut du monde ennemi. Maximilien sera à jamais marqué par





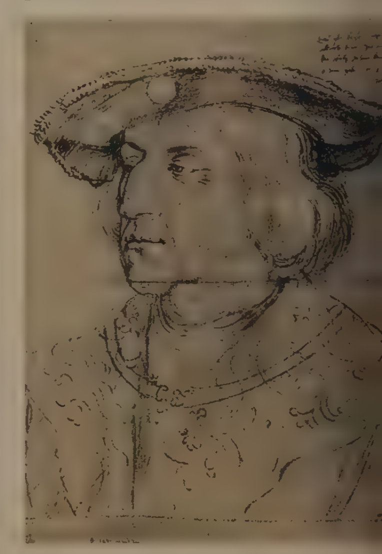
l'éclat de la cour la plus somptueuse et la plus artiste, la plus experte en vie raffinée qu'ait connue le Moyen Age finissant. Souvent paralysé par les hésitations et les tergiversations paternelles, il prend pour modèle le beau-père impérieux qu'il n'a jamais connu, Charles le Téméraire, le fameux duc resté vivant dans la légende populaire. Maximilien acquiert des traits qui le feront appeler plus tard « un condottiere », par son beau-frère Ludovico Sforza. La succession bourguignonne prend pour lui une signification spirituelle. Sa splendeur courtoise, plus européenne, plus ouverte à la tradition latine, le séduit davantage que la simplicité rustique un peu fruste du gothique de sa propre patrie. Il conservera avec grande piété les reliques de l'héritage bourguignon et lorsque Ferdinand, après la mort de son grand-père, fit ouvrir le trésor de Wiener-Neustadt, il s'étonna des richesses qui avaient survécu à tous les embarras financiers de l'empereur.

Jörg Kölderer: Miniature du « Triomphe de Maximilien »: La Bannière et l'Epée de l'Empire.

L'enthousiasme de Maximilien pour les vestiges d'un grand passé et pour les souvenirs historiques procédait certes de sa tournure d'esprit, mais surtout de ses impressions de jeunesse. Dans son culte des ancêtres on a vu la volonté de servir la maison impériale, mais ce qu'a fait Maximilien dépassa de beaucoup la glorification de sa lignée. A l'apogée de sa vie, il dispose d'une élite de savants et d'un groupe de collaborateurs qui ont pour tâche d'explorer des archives, des bibliothèques de couvents, des châteaux, des maisons bourgeoises à la recherche des témoignages du passé. Ainsi s'accumula la documentation d'une généalogie et d'une hagiographie. Dans un chapitre du « Weiss-Kunig » Maximilien parle « de vieux souvenirs qu'il a tant aimés ». « Celui qui dans sa vie ne s'attache pas aux souvenirs, ne laissera à son tour aucun souvenir après sa mort et on oubliera cet homme dès qu'aura sonné le glas ». Ces efforts contribuaient au prestige de la famille mais ils favorisaient également la conscience de l'histoire. On entretenait les monuments artistiques et littéraires, on restaurait et on copiait les fresques du Moyen Age, on consignait par écrit les anciennes légendes dans le « Livre des Héros » du château d'Ambras, voisin d'Innsbruck.

Les mémoires de l'empereur, ses agendas, contiennent de nombreuses notes telles que: « on doit peindre au château de Botzen des chevaliers ». « Item, faire repeindre le château de Runcklstain à cause de bonnes vieilles histoires qui s'y trouvent ». « Faire copier chez Maître Peter Rotschmidt, à Nuremberg les vieux tableaux franconiens ». « Demander à l'abbé de Sittich le livre vieux de mille ans ». savons combien ce renouveau d'in pour le Moyen Age a contribué formation de la grande période de germanique, à son idéalisme, à style héroïque. Nous le constatons chez Holbein l'Ancien que chez D et Grunewald. Maximilien, leur cont porain, témoigne du même esprit.

La première propriété personnelle Maximilien fut le Tyrol que l'archi Sigismond lui laissa en y renonçant 1490. En prenant possession du p Maximilien entendait y assumer protection des arts, comme il conv



Albert Dürer: Maximilien Ier. *Fusain, 38×32 cm. 1518. Vienne, Albertina. Dürer a noté, en haut à droite, qu'il a fait ce dessin d'après nature dans la « petite chambre » de l'empereur. Il a utilisé ce portrait pour l'une des gravures qu'il exécuta après la mort de Maximilien.*

prince souverain — il avait pu
itater dans les Pays-Bas. A Inns-
l il y avait de célèbres ateliers
rriers qui satisfaisaient le goût du
ain pour les belles cuirasses; on
ha d'autre part de sélectionner
pintres de cour ayant une tech-
soignée, une couleur savante et
ssent habiles à saisir les caractères
personnalité. Maximilien choisit
rdin Strigel et Gilg Sesselschrei-
e dernier peut très vraisemblable-
être identifié au « Maître des
ourg » qui a représenté dans une
use peinture, conservée au Musée
ienne, la suite des générations
maison archiducale sous le dégui-
t des trois rois mages. Plus
esselschreiber fut nommé premier
d'œuvre du grand mausolée
par Maximilien pour l'église de
r à Innsbruck. Ici s'affirment l'au-
t le goût de l'aventure de l'empe-
à une époque où la fonte d'art
encore en Allemagne une opéra-
difficile et risquée, dont seul le
e Vischer à Nuremberg avait la
e, Maximilien installa à Innsbruck
elier de fondeur pour Sesselschrei-
fin qu'il pût profiter de l'expérience
ondeurs de canons. Les puissantes
s de bronze plus grandes que na-
qui veillent autour du tombeau
gnent de la réussite de cette entre-
hardie. Le travail dura longtemps,
ojets furent confiés tour à tour à
artistes. Le fait d'avoir demandé
her lui-même, à Dürer, à Veit Stoss
einberger des modèles et des fontes
e que l'empereur pouvait disposer
gré de l'élite artistique allemande.
vre commencée par Maximilien
ontinuée après sa mort par Jörg
rer artiste-protée, architecte, pein-
sculpteur qui avait eu la charge
ntreprises artistiques de l'empe-
à leur apogée.
'on considère le brusque passage
tradition gothique au classicisme



Dürer: Le Trophée Guelfe. *Dessin. Pour le «Triomphe de Maximilien», Dürer exécuta, outre le «Char Triomphal», six figures de cavaliers portant des trophées, qui ne furent pas gravés.*

de la Renaissance allemande à son zénith, on saisit d'emblée tout ce qu'il y avait de « moderne » chez Maximilien. Le souverain dont une histoire romantique a voulu faire « le dernier chevalier », bien qu'il fût le premier stratège moderne par l'emploi méthodique de l'artillerie et des lansquenets, a non seulement participé de toutes ses forces à cette transformation mais il l'a favorisée de toute son autorité. Ainsi il fut le premier « uomo universale » de la Renaissance dans le Nord. Il ne s'agit pas là d'une lente évolution mais d'une vigoureuse prise de conscience et d'une décision analogue à celle de Dürer abandonnant la facture ancienne pour rechercher la justesse figurative qu'il avait découverte en Italie.

Lucas de Leyde: Maximilien Ier. *1520. Eau-forte et burin. Pour ce portrait posthume de l'empereur, l'artiste s'est inspiré du dessin de Dürer page ci-contre.*

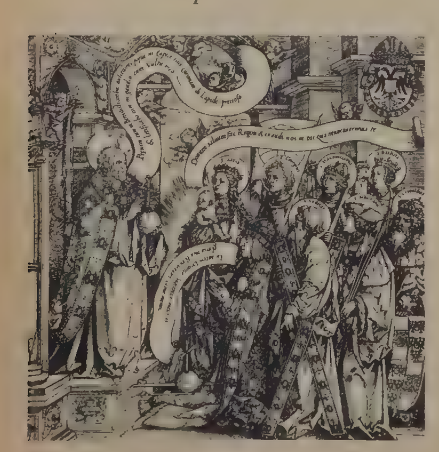
L'idée de Maximilien de se servir de la publicité et des images imprimées pour s'assurer une renommée durable était également une idée moderne par excellence. La xylographie connut alors son plus bel épanouissement et de gigantesques commandes de l'empereur occupèrent les principaux artistes du temps. Maximilien lui-même s'essayait dans sa jeunesse au dessin et à la peinture; pour illustrer ses poèmes, il faisait parfois des esquisses que les artistes

professionnels exécutaient d'après ses indications. Il corrigeait, approuvait ou rejetait ensuite leurs travaux. Kölderer organisa l'avant-garde des jeunes artistes parmi lesquels se trouvaient les représentants de ce qu'on appellera plus tard « l'école du Danube » et qui groupait alors les peintres les plus modernes d'Autriche. Leur style correspondait particulièrement au goût de l'empereur. Ils peignaient en miniatures sur parchemin, avec des couleurs somptueuses, cortèges de victoire, portes triomphales, vies de saints, généalogies, destinés à l'usage personnel du souverain. Les esquisses partaient aussi pour les principaux ateliers des villes de l'empire, à Nuremberg, à Augsbourg, à Ratisbonne, chez Dürer, chez Bu
mair, chez Breu, chez Beck,
Springinklee et chez Altdorfer, qui
sinaient sur la planche de bois les com
sitions définitives. L'empereur fit o
son livre de prières de dessins à
plume rehaussés de couleur exécu
par les plus grands peintres allema
ce livre est un chef-d'œuvre de l'ancie
école allemande. A la fin de la vie
l'empereur, Dürer peignit de lui
magnifique portrait, pièce maîtresse
toute commémoration de Maximil

On s'essouffle à lire la liste dre
par le secrétaire Treitzsaurwein «
livres que Sa Majesté Impériale a f
Elle-même ». Nous y trouvons, en p
des œuvres publiées, des traités sur
sujets suivants: « Chronique de famil
– « Artillerie » – « Armes » – « Armu
rie » – « Chasse » – « Fauconnerie »
« Jardinage » – « Cuisine » – « Archi
ture » et sur bien d'autres; toutes
curiosités d'un « dilettante » de gra
style. Pourtant Maximilien proje
aussi des œuvres historiques sérieu
pour lesquelles il employait tout
état-major de savants, ne lésinant
sur les dépenses. La notion de la « R
naissance » s'associe dans le Nord b
plus avec les doctrines humanis
qu'avec les arts plastiques. L'hu
nisme frayait victorieusement son c
min au début du siècle nouveau et
savants glorifiaient l'empereur, ce p
tecteur puissant. Une amitié vérita
unissait Maximilien à ses conseil
scientifiques: l'archéologue et num
mate Peutinger d'Augsbourg; le ph
logue Willibald Pirckheimer, ami
jeunesse de Dürer, à Nuremberg; Men
à Fribourg; les mathématiciens Ta
stetter et Stabius, les historiens Cus
nien et Ladislas Sunthaim à Vien
pour ne nommer que les plus imp
tants. Conrad Celtes, père de l'Hu
nisme allemand, fut appelé par Ma
milien à l'Université de Vienne, où
fit des cours sur les lettres et sur l'I
toire antiques et fonda le « Collegi
poetarum et mathematicorum », auq
Burgkmair consacra une belle grav
allégorique sur bois. Celtes publia
auteurs latins, en les dédiant à l'em



Ci-dessus, J. Kölderer: Deux porteurs de banderoles. *Miniature du « Triomphe de Maximilien ». On suppose que ces deux personnages représentent Kölderer lui-même et Stabius, mathématicien, astronome, poète et historiographe de l'empereur. Ci-dessous, à gauche, Hans Springinklee:* Maximilien Ier recommandé à la toute-puissance divine. *Gravure sur bois. Formé près d'Albert Dürer à Nuremberg, Springinklee exécuta pour Maximilien de nombreux travaux de peinture, enluminure et gravure sur bois. Au centre, Hans Burgkmair:* « Comment le vieux Weiss-Kunig et le roi de Feuereysen se rencontrèrent pour discuter d'un mariage ». *Gravure de Hans Burgkmair pour le « Weiss-Kunig » (1512-1516), roman historique relatant l'histoire de Maximilien et de ses ancêtres. Le « Vieux Roi Blanc », c'est Frédéric III qui s'entretient avec Charles le Téméraire (le roi de Feuereysen) du mariage de leurs enfants, Maximilien et Marie de Bourgogne. A droite, Léonard Beck:* Sainte Ita. *Cette planche appartient à une suite de gravures sur bois représentant « les saints et les saintes de la famille de l'empereur ».*









t Dürer : La Danse aux flambeaux. *Gravure sur bois exécutée vers 1516 et destinée à l'illustration du « Freydal », roman auto-aphique où Maximilien relate ses divertissements et, en particulier, ses prouesses dans les tournois. L'ouvrage ne fut jamais édité.*

il collectionna des inscriptions ues et devint le premier directeur « Biblioteca Palatina » fondée par milien. Dans le petit agenda de -ci on trouve des notes telles que: nir les pierres romaines de Cilli de Graz ». — « Ne pas oublier le grec qui est déposé à la bibliothèque en ».

musique donnait à Maximilien nt de joie que les arts plastiques. inien écrivait: « Tout ce qui con- la musique jaillit à la Cour comme les chanterelles sortent du sol fertile par temps de pluie ». L'empereur attacha à son service, d'une façon durable, le grand compositeur Heinrich Isaak et le maître organiste Paul Hofhaimer que Sigismond avait déjà employés à Innsbruck.

Le siècle de Maximilien était celui où les esprits supérieurs voulaient pénétrer profondément tous les recoins de la connaissance. Quelque chose de cette aspiration faustienne se manifestait dans l'âme de l'empereur. C'était l'époque où la structure métaphysique de l'univers médiéval se mit à chanceler et où se prépara une nouvelle conception philosophique et artistique de la nature dont on retrouve le témoignage aussi bien dans les écrits des penseurs depuis Nicolas de Cusa jusqu'à Paracelse que dans les aquarelles de Dürer et dans les tableaux rayonnants de couleurs d'Altdorfer. Les forces énigmatiques de la nature se soulevèrent, l'homme essaya de les approfondir et de les dominer intellectuellement. *(Suite en page 68.)*



Encore du nouveau sur Gauguin

PAR MAURICE MALINGUE

On sait, par les lettres de Gauguin, l'affection que le grand artiste portait à sa famille, bien qu'il l'ait abandonnée, affection manifestée dans presque toutes les lettres à sa femme, jusqu'à la mort de leur fille Aline, en 1897 à Copenhague.

Depuis son départ du Danemark pour la France, en juillet 1885, jusqu'à son deuxième départ pour Tahiti, en 1895, il n'y a pas une lettre expédiée à Mette Gauguin, que l'artiste n'achève par un sentimental: « Je vous embrasse tendrement » ou « Mille baisers à vous que j'aime » — « Mille bonnes caresses à toi d'abord et aux enfants », ou plus simplement par « Embrasse les enfants ».

Depuis l'époque déjà lointaine où ces lettres furent écrites — plus de soixante

Ci-dessus, à gauche du titre

Jules Laure : Paul Gauguin. *1849. Huile. « C'est un garçon aux yeux bleus avec des cheveux blonds roux, à l'âge où l'on est portraituré sans vêtements. » Extrait de* Paul Gauguin, mon père, *par Pola Gauguin. Document inédit.*

Paul Gauguin : Le Jardin, 8, rue Carcel. *Mette Gauguin avec Clovis, Aline et Jean (de gauche à droite). Huile. 87 × 114 cm. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague.* ▶



avons présenté récemment
euvres perdues
artiste.
des documents inconnus
son entourage familial

la gloire de Paul Gauguin n'a cessé andir dans le monde, mais « ses enfants dont il ne voulait pas soient des Danois de cœur et ation », sont restés inconnus en e, sauf Clovis, ramené par Paul s en 1885 et surtout sa fille Aline, dans les biographies, du fait de rt prématurée, qui provoqua la re définitive entre Gauguin et sa e.

si invraisemblable que cela pa- les journaux et les revues fran- n'ont jamais publié un article s fils de Gauguin. Emil, l'aîné des s, né rue des Fourneaux à Paris, août 1874, devenu ingénieur civil, retiré aux Etats-Unis, où il est en 1955; Jean-René, né rue Carcel is, le 12 avril 1881, était devenu culpteur célèbre dans les pays naves, tandis que Paul Rollon, par son père « Petit Paul » et e Pola, né également rue Carcel, écembre 1883, peintre et écrivain, pendant de nombreuses années itique d'art influent en Norvège. a avait tout juste huit ans en 1891, du dernier séjour de Gauguin enhague, pendant lequel l'indiffé- de son père envers lui troubla sa



Réunis à Copenhague, Paul Gauguin et sa femme *le sont également sur la photographie. Mais les yeux sont pensifs, les visages inquiets. Quelques mois plus tard, leur séparation sera définitive. Photographie inédite.*

sensibilité enfantine. Mais ce père si préoccupé alors, pouvait-il s'intéresser à un enfant si jeune ? Il assista ensuite presque chaque soir aux longues veilles de sa mère, consacrées à traduire en danois des romans français qui paraissaient en feuilletons dans le journal *Politiken*, traductions difficiles et peu rémunérées; il vit aussi fréquemment les yeux de sa mère s'embuer de larmes, après la lecture de certaines lettres que, pensive, elle enfermait immédiatement dans son secrétaire.

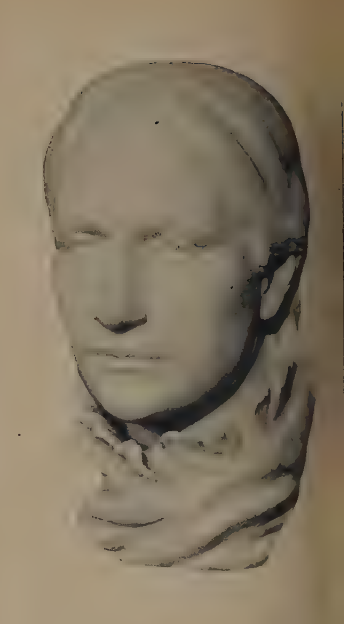
Jean et son frère avaient respectivement vingt-deux et vingt ans, lors de la mort de leur père, en 1903. Mais Pola participa davantage à la pénible existence de sa mère, souvent humiliée dans son orgueil, déçue dans ses ambitions d'épouse, uniquement préoccupée

J. PETERSEN & SØN KL. HOF-PHOTOGRAPH
MEDAILLE I GULD. MEDAILLE I GULD.
Kjøbenhavn. Østergade No 34.

1888. Année décisive pour Gauguin qui vit à Pont-Aven. Mette réunit ses cinq enfants autour d'elle, Clovis, Pola, Aline, Jean et Emil (de g. à d.). Photo inédite. Copenhague.

d'élever ses enfants et d'en faire des hommes.

Ayant compulsé pour une *Vie de Gauguin* d'importantes archives inédites, mises à ma disposition par les descendants de diverses personnes ayant connu ou fréquenté l'artiste, il me restait à combler les lacunes de ce que l'on peut appeler « les années danoises ». En effet, dans les écrits sur Gauguin, ses rapports avec sa femme, à partir de 1884, ainsi que l'existence de Mette et de ses enfants à Copenhague, ne tiennent que quelques lignes. Pourquoi ce silence, troublé seulement par les récriminations épistolaires de Paul qui montrent Mette sous un aspect qui n'est pas à son avantage ? Dans cette séparation conjugale, Gauguin, malgré ses élans sentimentaux, adopte souvent, pour les besoins de sa cause, l'attitude d'un martyr.



Buste de Mette Gauguin. *Marbre Bouillot d'après une terre cuite de G guin. 1878. Courtauld Institute, Lond*

Afin de découvrir la vraie nature ce drame familial, j'écrivis au fils Pola, à Paul-René Gauguin, graveu lithographe de talent, dont, lors c séjour à Pont-Aven, Julia Correll la bonne hôtesse de l'Hôtel de la Po m'avait communiqué l'adresse au Da mark. Je lui demandais de m'indic la résidence actuelle de son père, p obtenir les renseignements que j'e mais indispensables.

La réponse de Paul-René Gaug fut sarcastique, mais d'une abso sincérité :

« Monsieur Malingue,

» Votre lettre m'est parvenue à Ha bourg avec un retard considérable, a des changements d'adresses consta En ce qui concerne mon grand-père doute fort que je puisse vous fou des renseignements utiles. Comme suis moi-même artiste, la légende fa liale, légende américanofilmatisée, ar ticolittéraire, internationale, univers dont le boursouflement ne semble p pouvoir s'arrêter, m'a largement sa Par ailleurs, on devient excédé a tous ceux qui réclament surtout « morceaux de sabots de Gauguin Pont-Aven ».

» Avec vous, ce n'est pas la mê chose. Votre livre *Les Lettres de Gaug à sa femme et à ses amis*, représente travail considérable, très sérieux, depuis dix ans, sert de Bible à pas







De gauche à droite: Mette Gad *en 1873 à Copenhague, quelques mois avant son voyage en France et sa rencontre avec Gauguin.* Emilie Gad, *mère de Mette Gauguin.* Théodor Gad, *père de Mette Gauguin. Photographies inédites.*

de fureteurs. Je sais que mon père, qui a passé son existence à défendre son propre père, même au-delà du moment où ce n'était plus nécessaire, est en désaccord avec vous sur certains points, surtout en ce qui concerne les rapports matrimoniaux, mais est-il possible d'y voir clair sans faire un immense effort? Venez le voir. Bien qu'il soit revenu de Norvège très malade, il vous recevra avec plaisir, ayant le sentiment de faire encore quelque chose dans le sens de la vérité. Car c'est très bien d'aller à Tahiti et à Pont-Aven, pour la recherche du technicolor et de la psychanalyse gratuite, mais personne n'a jamais pensé à se rendre en Scandinavie pour rencontrer les fils du grand homme. »

Effectivement une rencontre avec Pola Gauguin était préférable à un échange de correspondance. Aussi quelques jours plus tard l'avion d'Air France me déposait-il à Copenhague.

Pola Gauguin est maintenant devant moi. C'est un homme aux épaules massives, les yeux cerclés de grosses lunettes d'écaille. Par certains côtés il ressemble à son père — comme Jean

Les enfants de la famille Gad: *Théodor, Pauline, Mette, Ingeborg, Aage (de gauche à droite). Photographie inédite.*

d'ailleurs — et brusquement je pense aux derniers jours passés par Gauguin avec ses enfants, qu'il ne devait plus revoir. Cela me paraît si proche! Pourtant « le petit Paul », qui avait des dispositions à s'enrhumer (lettre à sa femme, octobre 1885), a mainten soixante-seize ans.

Maurice Malingue : Les relations er Gauguin et sa femme n'ont jamais véritablement exposées et les sentime







Ci-dessus

Paul Gauguin : Portrait charge de l tiste *(centre), le peintre anglais O'Con (gauche), le hollandais Meyer de H (haut). Pont-Aven. 1890. Dessin crayon noir. 28,5 × 45 cm. M Willumsen, Frederikssund, Danem*

Ci-dessus à gauche

Paul Gauguin en 1873; *il était a employé chez l'agent de change Ber*

de Mette envers Paul sont souv dénaturés!

Pola Gauguin : *C'est exact, parce qu ne connaît que les lettres de mon p Celles que ma mère lui écrivit n'ont été conservées. Dans quelques lettres à amis de Paul, elle s'est plainte acrimoni sement et non sans raison de son m cela s'est retourné contre elle. D'autre p ne retrouvant pas Gauguin tel qu'il é réellement, dans les livres publiés sur même dans ceux de Rotomchamp et Charles Morice, ma mère a toujo*

Paul Gauguin : La Plage de Diep *1885. Huile. 71,5×71,5 cm. Ny Ca berg Glyptotek, Copenhague. A c époque, le peintre Jacques-Emile Blan fils du célèbre aliéniste, rencontrant G guin dans une rue de Dieppe, était fra par « l'extravagance de sa mise et certain air hagard » qui lui apparu comme les signes de la mégaloma*

qu'aucun historien d'art ne soit solliciter ses confidences. Mette uvent parlé favorablement de son Si elle ignorait l'artiste qu'il était , elle avait conservé pour l'homme eur et intelligent, beaucoup d'es-



▲ *Gauguin* s'habille parfois en hom- fume plusieurs cigares par jour. Photographie inédite. Copenhague.

Il fallait que nous respections notre Malgré sa rancœur, elle a toujours u Paul envers ses frères et sœurs, ınt des excuses à son caractère, à son on.

.: Et que savez-vous sur les qui suivent leur rencontre en

.: *Personne n'a jamais fait remar- ue le drame intime de ce couple apparence tout semblait réunir, nce en réalité avec son mariage. donc étudier la complexité de ses ts avec beaucoup de circonspection. ère m'a déclaré que pendant dix ans, le caractère taciturne et maussade mari, elle avait été auprès de lui emme heureuse. Non seulement t Mette s'aimaient, mais ils avaient our l'autre de l'admiration et de e. Toutefois, bien que Mette affec- grande liberté d'esprit, de langage llure qui choquait ses frères et elle était essentiellement bourgeoise, 'un juge cantonal, Théodor Gad. nour qu'elle portait à son mari le appréciait l'intelligence et l'éner- it sincère, mais son mariage avec in, boursier favorisé par la chance, ntait avant tout un espoir de vie familiale et d'enfants. Mette qui désirait de nombreux enfants s'installa immédiatement dans les avantages que la vie conjugale lui apportait, organisant sa propre vie en fonction de l'attitude de Paul. De son côté, si Gauguin tenait à cette femme aux yeux gris pâle, grande et sculpturale, et s'estimait heureux d'avoir fondé une famille — Emil devait naître en 1874 — il avait déjà d'autres préoccupations dont la principale était de devenir un artiste professionnel. On montre toujours mon père comme le « banquier » peintre amateur qui, en voulant peindre chaque jour, s'est lancé dans une aventure invraisemblable. Ce n'est pas exact. A la*

PHOTOGRAPHIE E. TOURTIN. ROUEN

Avant de quitter la France où elle connut dix années de bonheur, *Mette Gauguin* pose une dernière fois avec ses fils Jean et Pola. Photographie inédite.

Fragment d'une lettre de Gauguin à W
lumsen dans laquelle l'artiste expr
des sentiments hostiles envers les Dan
1890. Musée Willumsen, Frederikssu

Aline, l'enfant préféré de l'artiste. C
pour elle qu'il écrivit *Le Cahier p
Aline*. Apprenant sa mort, Gaug
écrivit de Tahiti à sa femme: « Sa to
là-bas, des fleurs, apparence que
cela. Sa tombe est ici tout près
moi; mes larmes sont des fleurs viv
tes celles-là. » Photographie inéd

lueur des confidences de Mette, ainsi que par les faits eux-mêmes, il apparaît que si Paul est entré chez Bertin pour se faire une situation, il savait, dès 1871, que la peinture représentait sa véritable raison de vivre. Vous avez découvert récemment que Marguerite Arosa, la fille de son tuteur, peintre elle-même, très amie avec Paul, lui avait enseigné la technique de la peinture et que, le dimanche, dans la propriété des Arosa à Saint-Cloud, il travaillait toujours avec elle. A cette époque il se lia également avec Emile Schuffenecker, employé chez Bertin, mais qui ne cachait pas sa vocation artistique. Si Gauguin n'avait été qu'un amateur, aurait-il mis tant d'acharnement à progresser dans sa technique? C'est ainsi qu'une réponse de ma mère a été mal interprétée : « Lorsque nous nous sommes mariés, je ne savais pas du tout qu'il avait des dispositions pour la peinture ». Elle voulait dire : pour devenir un artiste. Mette n'ignorait pas, vous en avez aussi trouvé la preuve, qu'à l'époque de son mariage, en 1873, Paul consacrait sans exception tous ses moments de loisir à peindre. Devenue Madame Paul Gauguin, elle trouva dans l'appartement de son mari, 15 rue La Bruyère, suffisamment de croquis et de petites toiles pour savoir que Paul avait des dispositions artistiques. Mais, dans l'esprit bourgeois de Mette, la peinture apparaissait comme une distraction d'homme fortuné.

M. M. : Quel était le comportement de Gauguin?

P. G. : *De 1873 à 1883, l'entourage de Paul l'a considéré comme un peintre du dimanche, alors que lui-même savait qu'il était un artiste. Ayant toujours été un homme méthodique, qui ne prenait jamais une décision sans avoir longuement réfléchi, Gauguin, n'ignorant pas les faiblesses de sa technique, ne révéla jamais
pensée et ses espoirs, sauf en 1881,
dans une lettre à Pissarro, il déc
qu'il aspire au moment où il pourra
consacrer complètement à la peint
A partir de 1883, un très grave malente
s'élèvera entre mes parents, malente
dont les conséquences seront détermina
sur l'œuvre de Gauguin.*

M. M. : Vous évoquez sans doute
départ de chez l'agent de cha
Bertin ?

P. G. : *Oui, mais c'est en toute conn
sance de cause qu'il donna sa démiss
En 1881, mon père avait peint* Etude
Nu, *appelé aussi* La Suzanne, *d'a
Justine, la bonne qui vivait chez
parents depuis la naissance d'Emil
premier nu, d'expression moderne, su
rieur à ceux de Courbet, « cette c
criante » selon Huysmans, est l'œuvre d
véritable artiste. Gauguin ne l'ignorait
car il a toujours tenu à cette toile e
nudité de Justine peinte en une dizain
séances représente son premier sympt
de retour au primitivisme. Personne,
Huysmans, ne s'en est aperçu. D'a
part, on ignore qu'en 1881, Paul a
procédé à ses premières sculptures*



Aline dormant, rue Carcel, 1881, par Paul Gauguin.

culptures remarquables, inspirées tie par des symboles orientaux. n, à cette époque, connaissait son Conscient de sa valeur, il avait compris que, pour réaliser son œuvre, il devait travailler chaque jour, sans contrainte, comme les artistes qu'il fréquentait. Alors mon père n'hésita plus. Il remit sa démission à Adolfo Calzado, gendre de Gustave Arosa, directeur chez Bertin. J'ai interrogé ma mère à ce sujet. Elle m'évoqua le retour de Paul rue Carcel, lui annonçant qu'il quittait définitivement la Bourse. Elle le regarda sans comprendre. Il répéta : « J'ai donné ma démission et, désormais, je peins tous les jours ». « J'ai alors pensé, ajouta-t-elle, qu'il devenait fou ». Quant à Paul, il rassurait Mette : « J'ai assez d'argent pour que nous vivions tous sans souci, pendant un an, mais avec mon talent, je vais m'imposer et réussir très vite». Confiante en tout ce que lui disait son mari, ma mère ne s'inquiéta plus, acceptant même son nouvel enfant — Pola — qui devait naître en décembre. A partir de ce moment le malentendu ne pouvait évoluer que vers le drame. Mette ne pensait qu'à ses enfants

Dette Brev er skrevet i Sommeren 1890 som Svar paa et Brev jeg skrev til Gauguin ...

Cher Monsieur
Votre lettre m'a bien surpris, non pas en ce qu'elle renferme mais par celà même que vous avez pensé à l'écrire. J'ai eu tellement à souffrir du Danemarck et des danois, que j'ai toujours conservé à leur égard une méfiance instinctive. Aussi à Pont-Aven j'ai été aimable avec l'artiste parceque vous l'êtes, et non avec le Danois dont je me méfiais. — Il en est autrement au re[illegible] de votre lettre, et j'ai grand plaisir à avouer que je me suis trompé, à revenir par exception sur ma décision de haïr les habit[illegible] du Danemarck. [illegible] établi causons en bons amis —





Pola Gauguin, *le fils de Paul, photographié en juin 1959, à Copenhague.*



Jean Gauguin, *frère de Pola, sculpteur très connu dans les pays scandinaves.*



Justine, bonne des Gauguin, modèl
Paul pour l'*Etude de Nu*, reprod
à la page ci-contre. Elle tient dans
bras Emil Gauguin. 1875. Photo inéd

et Gauguin, qui désirait peindre tout en menant une existence familiale, ne pouvait en assurer les charges. L'erreur de ma mère fut d'avoir voulu rentrer au Danemark en août 1884, où elle se sentit immédiatement en sécurité, donnant des leçons de français pour vivre. Venu la rejoindre en décembre, mon père, échouant dans la représentation des toiles à bâches de la maison Dillies, se remit à peindre dans un climat d'hostilité et de mépris, qui atteignit son paroxysme en mai 1885, lors de son exposition à la Kunstforeningen.

M. M.: C'est alors que Gauguin quitta Copenhague en disant: « Je hais les Danois » ?

P. G.: *Oui, parce qu'il les rendait responsables du détachement de sa femme. Pourtant, je peux affirmer, d'après les confidences de ma mère, que si Paul avait eu à nouveau une situation ou vendu ses œuvres régulièrement, Mette aurait, tôt ou tard, repris sa place à ses côtés. Le mariage de mes parents se soldait par un échec. Pour Mette l'aventure paraissait terminée. Au moment de cette inévitable séparation, l'homme ne pouvait la retenir,* ses sentiments maternels l'ayant toujours emporté sur les autres. *Par contre, les années qui suivirent constituèrent pour Gauguin, une source de conflits moraux qui influèrent fortement sur sa sensibilité et auxquels il doit une part incontestable de son génie. Il souffrit longtemps, jusqu'à la mort de ma sœur Aline, d'être séparé de ses enfants et d'une femme qu'il aimait aussi charnellement. Ces conflits trouvèrent leur exutoire dans les peintures qu'il réalisa à partir de 1888, à Pont-Aven et après, à Tahiti.*

M. M.: Quelles incidences cette tourmente conjugale eut-elle par la suite sur la jeunesse de votre sœur et de vos frères ?

P. G.: *Nous fûmes souvent séparés. Emil, placé par la famille de Molke à l'Académie de Söro, y resta jusqu'à 18 ans. Jean et moi-même passions chaque année quelques mois dans des familles amies; les charges de ma mère s'en t
vaient ainsi allégées. Jean fit des ét
très courtes et navigua dans la ma
de guerre. Beaucoup plus tard, vers 1
il s'initia en Autriche à la techniqu
la céramique, à laquelle il se consa
ainsi qu'à la sculpture. Clovis qu
l'école à douze ans. Il travaillait chez
forgeron quand un accident le re
infirme. Après une opération de
hanche, des abcès se formèrent et
septicémie se déclara en mai 1900.
sœur Aline fut élevée jusqu'à quatorze
dans une école de filles dirigée par
tante de Mette. En grandissant, elle
devenue jolie, spirituelle, mais les méd
cetés qu'elle entendait chez les Gad —
deux frères de Mette, Théodor et A
ainsi que les deux sœurs Ingebor
Phyl, traitaient Gauguin de fou et
criminel — l'attristaient. Elle mani
longtemps de l'hostilité envers sa m
qu'elle rendait responsable du dépar
Paul. Puis, peu à peu, elle com
C'est en sortant d'un bal, en janvier
— elle avait dix-huit ans — qu'elle
froid et fut emportée en trois jours
une pneumonie. Ma mère éprouva
grande douleur, avivée par la lettre cr
que son mari lui adressa de Tahit
juin 1897.*

M. M.: On a écrit que Gauguin
allé voir sa femme à Copenhague
1894, avant son départ pour Ta
Cela ne me semble pas possible.
naissez-vous les dates exactes de l
rencontres ?

P. G.: *Mon père est revenu une s
fois à Copenhague le 7 mars 1891.
gnant une nouvelle maternité, Mette
demanda de descendre à l'hôtel Dag
et de prendre chaque jour ses repas
nous. Pendant ce séjour il s'occupa ex
sivement d'Emil et d'Aline. Lorsqu'i
sortait pas, assis dans un fauteuil, il
regardait sans parler. Il repartit
Paris afin d'assister au banquet sy
liste du Café Voltaire, le 23 mars.*

M. M.: Dans ses lettres de févrie
avril 1894, Gauguin reproche à sa fen
de s'être séparée des toiles impress
nistes de sa collection. Quelle est la ve
sur ce différend ?

(Suite en page

Paul Gauguin: *Etude de Nu.* 114
79,5 cm. 1880. Avec ce nu loué par J
Huysmans, c'était l'état naturel d
femme et celui de l'humanité que l'ar
retrouvait déjà dans sa grande et l
simplicité. Gauguin a désigné aussi c
toile sous le titre: *La Suzanne.* Ach
par son ami Th. Philipsen à Copenha
et léguée à la Ny Carlsberg Glypto







PEINTURES CONSTRUITES

PAR MICHEL SEUPHOR

L'abstraction géométrique demeure une des lignes de force de la peinture actuelle

ppartient à la nature des éléments aux — la fluidité de la couleur t du tube, l'élasticité du pinceau, due plane de la toile comme une vierge — d'inciter à l'écriture, à ion émotionnelle. Sa docilité en

rian: Composition. *49×49 cm. Coll. Mrs. Meric Callery, New York.*

ut de la page, Jean Gorin: Composition en relief. 1937.

fait la matière idéale pour l'expression directe des sentiments, la confession lyrique. Et c'est bien sous cet aspect que l'art de peindre s'est traditionnellement manifesté depuis l'impressionnisme: un paysage est un état d'âme.

Cependant une très notable fraction des peintres de ce siècle, faisant échec à la facilité, se sont employés à discipliner cette matière, à la gouverner selon des plans conçus, tels des architectes construisant «en dur». L'idée part de Cézanne, homme de grandes intuitions, lorsqu'il lança la phrase bien connue: « Traiter la nature par le cylindre, la sphère et le cône ». Les cubistes en firent leur bien, comme chacun sait, dégrossissant le précepte massif dans des œuvres qui annoncent la construction pure par le fractionnement systématique du sujet. Déjà, certains tableaux de Braque, de Picasso, de Gris, de Léger,

◄ *Robert Delaunay:* Disque. *Première ture inobjective. Huile. 1912. D 134 cm. Collection Tremaine, New Y*



instabilité même étant le moteur marche en avant. Il arrive cependant tout le poids du corps pèse d'un côté, au point de l'immobiliser. C'e ce phénomène que nous assistons au d'hui dans plusieurs pays où la pein informelle a pris une extension telle tout vestige de structure a fui. Ra ment, alors, l'art s'ankylose, il de unijambiste, et, de son immobilité m il s'arroge la toute-puissance, signi son mépris au concurrent d'hier: le est mort, mort à jamais! Ce gant q nous jette avec insolence, il est bon ramasser et, calmement, sans vind de faire l'inventaire de nos avoirs.

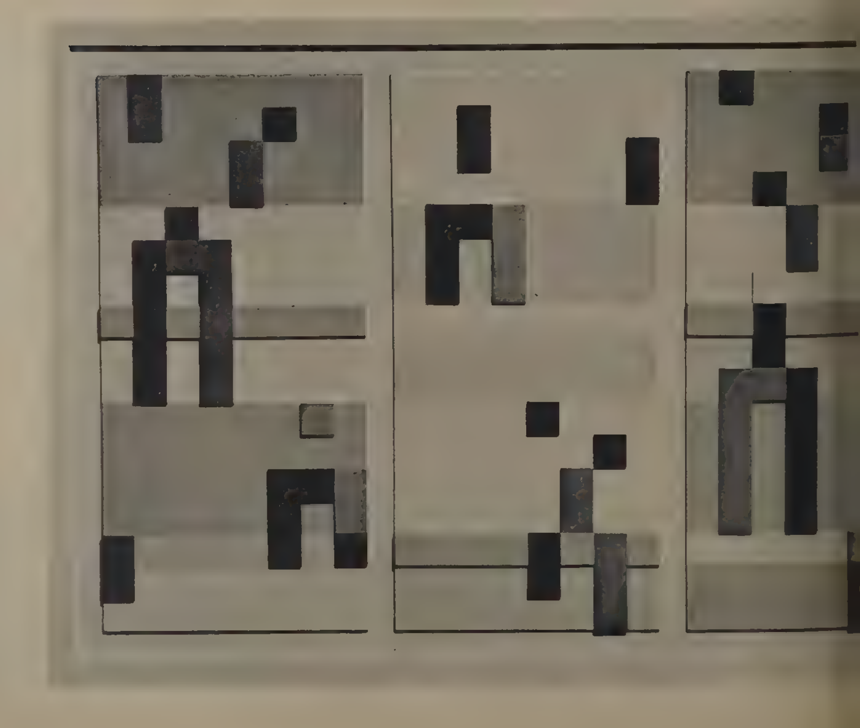
Disons tout de suite que l'espri structure n'avait fui qu'en appare que le style n'était pas mort du Il était simplement dans l'ombr n'avait jamais cessé de s'exprimer se soucier de la danse du scalpe de qui se voyaient seuls dans la lumière projecteurs, qui disposaient seuls de pudique publicité. Il n'y a jamais e commune mesure entre ceux qui chent le succès immédiat par tou moyens et ceux qui ne sont mus par l'amour de l'œuvre.

La peinture constructive avait tr un précepteur beaucoup plus éloigné Cézanne dans la personne de Pl lorsqu'il fait dire à Socrate: « Pa beauté des figures je n'ai point en ce que la plupart pourraient imagi

de Picabia sont très voisins de la géométrie abstraite. Les rythmes circulaires de Robert et Sonia Delaunay font un pas de plus vers les conceptions de structures élémentaires. A la même époque, Kupka, parmi des recherches d'inégale fortune, réalise ses premières compositions par plans juxtaposés et imbriqués.

Pendant ce temps, mais à Munich cette fois, Kandinsky, poussé par quelle wagnérienne démesure, se jette à corps perdu dans un délire de couleurs et de signes qui seront les lointains avant-coureurs de la peinture informelle et du tachisme actuels.

Ainsi, dès avant la première guerre mondiale, l'art de ce siècle se trouve placé sur les deux jambes qui l'ont mené jusqu'à nous, sur lesquelles il avance encore, oscillant de gauche et de droite, comme il est propre à toute démarche. Cet équilibre est toujours instable, cette



Sophie Taeuber-Arp: Composition pour la salle l'Aubette, *à Strasbourg. 1927. Le décor de cette salle a aujourd'hui disparu.*

Kandinsky : Aufrecht. *1930. 70×49 cm.*

emple, les beaux corps et les belles res; j'entends plutôt la ligne droite ercle, les figures planes et solides s par eux au moyen de la règle et uerre. Je soutiens que ces figures t point, comme les autres, belles mparaison, mais qu'elles sont toubelles en elles-mêmes, de leur naet qu'elles procurent des plaisirs r sont propres et qui n'ont rien nmun avec les plaisirs produits chatouillement. J'en dis autant lles couleurs qui ont une beauté me genre et des plaisirs qui leur ffectés ». En vérité, ni Mondrian evitch n'avaient lu Platon. Mais ient vu les peintres cubistes, et fut tel qu'il déclencha tout un isme intellectuel qui, d'un bond cas de Malevitch, plus progresnt dans celui de Mondrian, devait ner à la géométrie pure considérée un art.

Ce qui paraissait alors à beaucoup comme une réduction de l'art à l'absurde devait peu à peu se révéler comme l'idée la plus féconde, la plus riche de conséquences et aussi la plus typiquement liée au caractère technique et constructeur du siècle.

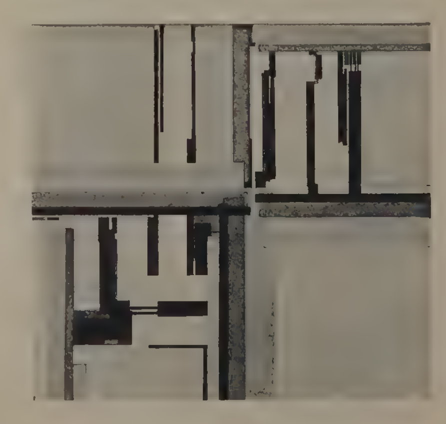


A gauche, Magnelli : Déluge dans l'ombre. *1947. 97×130 cm. A droite, Patrick Henry Bruce :* Composition en rose dominant. *Vers 1925. Collection particulière.*

On sait comment Mondrian, après avoir rencontré Theo van Doesburg à La Haye, fonda avec lui, en 1917, la revue *De Stijl* (voir *l'Œil* N° 22), dans laquelle il devait longuement développer ses idées sur la plastique pure qu'il baptisera, pour son propre usage, néo-plasticisme.

Ben Nicholson: Kerrowe. *1953. Collection Michel Seuphor.*

Il n'est pas utile, d'autre part, de revenir longuement sur le suprématisme dont Malevitch publia le manifeste à Moscou en 1915, connu en Europe surtout par l'ouvrage qu'il publia au Bauhaus en 1927 (voir *l'Œil* Nº 11). Ce qu'il faut toutefois souligner, c'est la simultanéité des deux expériences très similaires sans que le plus éphémère contact ait été possible entre les deux artistes, un grand espace et des armées en guerre les séparant. Exemple frappant de ces « idées dans l'air » que l'on rencontre parfois dans l'évolution de la pensée, exemple que renforce encore l'existence d'un troisième foyer, équidistant des deux autres et tout autant séparé d'eux par la guerre, je veux dire les réalisations dans la géométrie rectiligne d'Arp et de Sophie Taeuber, à Zurich, à partir de 1915. C'est ainsi que l'âme d'une époque traverse des cloisons apparemment étanches, fracture des rideaux de fer. Même l'Etat le plus policier ne réussit pas à faire échec à l'osmose: la chose pénètre malgré tout, passe clandestinement par les frêles interstices des brimades et des prisons.



Kupka: Série C 8. *1946.*

C'est à ce moment précis que l'ar entré dans le XXe siècle, rejoig l'anonymat et la pureté de la techni Je dis bien l'anonymat, car personn reconnaissait à ces recherches la va d'œuvres d'art et les artistes étaien derniers à prétendre qu'ils faisaient objets vendables. Ce n'était pas hommes d'affaires! Mondrian, d'aill dans un écrit de 1919, accordait au de valeur à une reproduction du travail de la machine qu'à l'œuvre ginale.

L'histoire en a jugé autrement: œuvres des grands créateurs de é époque, dite héroïque, sont recherc comme des reliques et leur valeur m taire est aussi élevée que leur va morale.

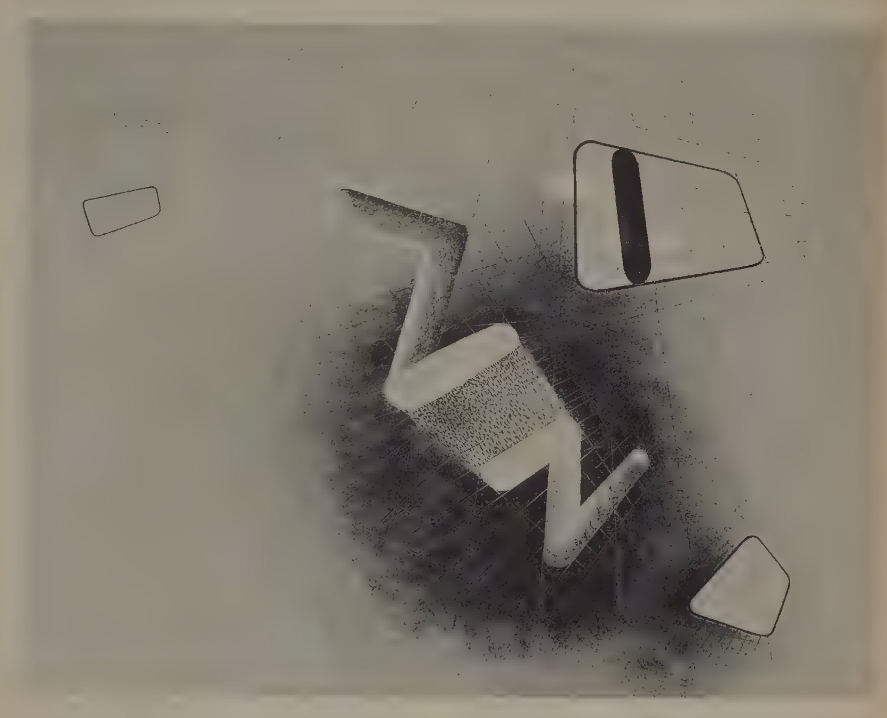
A partir de 1921, l'idée constru viste se propagea rapidement en Eur Moholy-Nagy, Nerlinger, Dexel,

ers, Vordemberge, Buchholz, ister travaillent en Allemagne; en Hongrie; Strzeminski, Sta- et Berlewi en Pologne; Peeters, nckx et Maes en Belgique; Dome- ema, Werkman et Willink en le. Il y en eut beaucoup plus s noms maintenant m'échappent. s ont tourné bride, quelques-uns sisté, sont revenus, d'autres sont Toute une époque. La vogue sur- est venu jeter là-dessus une sédi- ion nouvelle: retour à la figure, pas d'abstraction géométrique! doit raconter quelque chose, il téraire ou il ne sera pas.

lant ce temps, Mondrian, imper- le dans son atelier de Montpar- peignait la série des toiles à divi- uciale simple ou double, ses chefs- re. Car tous les artistes ne suivent mode, il en est qui savent ce qu'ils t et qui le veulent vraiment, sans utant le crier très fort.

e réaction, politique celle-là, en . Mais Kandinsky, devenu pro- au Bauhaus, en Allemagne, choi- cisément ce moment pour intro- dans son œuvre les éléments géo- ues chers à Malevitch. Arp, à cette e, fabrique des horloges en relief romé, et Sophie Taeuber, à ses décante ses compositions calmes on commence aujourd'hui seule- à voir la signification.

ortante par la dimension, le nom- la qualité des œuvres fut la tion de l'Aubette de Strasbourg, e par le trio Arp-Taeuber-van Doesburg, en 1927. Cet énorme travail qui serait aujourd'hui un monument de valeur inestimable, a été détruit par la main d'un propriétaire ignorant.



Moholy-Nagy: CH X (39). *Solomon R. Guggenheim Foundation, New York.*

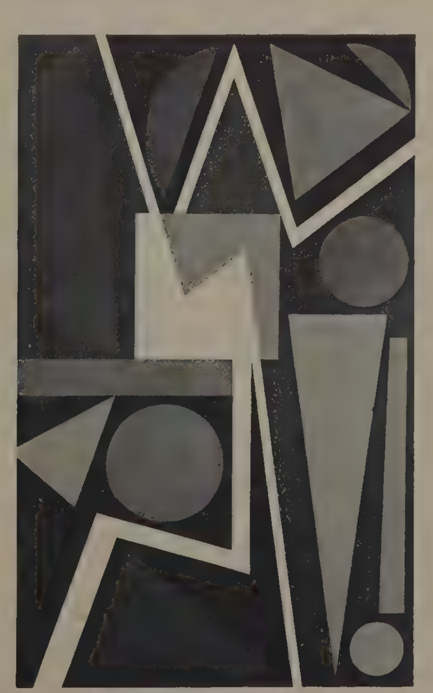
Cercle et Carré, à la fin de 1929, tenta pour la première fois de grouper les artistes de la tendance constructive dispersés à travers l'Europe. En mars 1930, le groupe fit son exposition rue La Boétie, dans un très grand local qui aujourd'hui n'existe plus. On y vit à peu près tous les noms importants de l'art abstrait de l'époque et même deux grandes toiles, néo-plastiques à peu de chose près, de Fernand Léger. Sophie Taeuber et Kurt Schwitters y exposèrent pour la première fois à Paris.

Certains critiques jugèrent alors (comme font d'autres aujourd'hui) qu'on avait assez vu cette géométrie abstraite, qu'il fallait enfin trouver autre chose. Cet art « autre » de l'époque c'était le surréalisme. L'un de ces critiques, qui opinait en 1927 que la géométrie était « un art de métèques » et n'avait que trop abusé de la patience des Parisiens, y revint, mieux éclairé, dix ans plus tard pour l'exalter dans un écrit empreint de la foi des néophytes.

Cercle et Carré eut quatre-vingts adhérents, mais *Abstraction-Création* (1931-1936), qui lui succéda en lui empruntant ses premiers éléments de groupe, en eut jusqu'à quatre cents, en majorité de tendance constructive et géométrique.

En feuilletant les trois numéros de la revue *Cercle et Carré* et les cinq albums d'*Abstraction-Création*, on est contraint de faire certaines remarques, notamment





Ci-contre, Herbin: Orage. *146×97 cm.*
Plus loin, Fritz Glarner: Relational Painting. *1949-1951. 162,5×130 cm. Whitney Museum of American Art, New York.*

Arp: Composition géométrique. *1915. Collection François Arp, Paris.*

qu'il y a beaucoup d'appelés et peu d'élus en peinture. Que sont devenus Foltyn, Wadsworth, Idelson, Roubillotte, William Einstein, Jelinek, Willimann, Bogliardi, Tandy, Corrozo, Hanser, Schlaepfer? et cette petite armée des disciples de Gleizes, ici présente par Hone et Jellet? On rencontre aussi, dans ces pages, des reproductions d'œuvres géométriques de peintres qui sont, aujourd'hui, connus dans un tout autre secteur — Hélion, par exemple. Ce qui illustre cette belle pensée de Jacques Villon, que l'on cueille avec surprise dans le Cahier nº 1: « Création, abstraction, aboutissement logique de tous les abandons successifs qui ont dépouillé la peinture de sa part documentaire, utilitaire, flagorneuse, sociale, etc... mais comme il est difficile de faire que ces abandons ne soient pas des remords ».

Au cours des années qui précèdent la deuxième guerre mondiale, Freundlich, Reth, Herbin, Ben Nicholson, Heurteaux, Max Bill, Magnelli et, par intermitence, Charchoune, prennent place dans la peinture constructive.

La dispersion qui résulta de l'hitlérisme amena Mondrian, Gabo et Moholy-Nagy en Amérique où la peinture aux éléments architectoniques, issue du cubisme, avait eu son prélude dans l'œuvre de Bruce et de Stuart Davis ainsi que, d'une manière moins prononcée, dans celle des Synchromistes Macdonald-Wright et Morgan Russell (voir *l'Œil* Nº 37).

Il faut toutefois attendre, en février 1944, la mort de Mondrian, subitement célèbre, pour que les yeux des Américains s'ouvrent tout grands sur l'art abstrait constructif. Glarner, Diller, Bolotowsky, von Wiegand, Léon-Polk Smith, Turnbull-Mason et des jeunes comme Manchak, Teresaki, Helsworth Kelly s'inscrivent dans la lignée néoplastique ou constructive. On peut leur adjoindre, à un titre plus mélangé, Cavallon et Reinhardt.

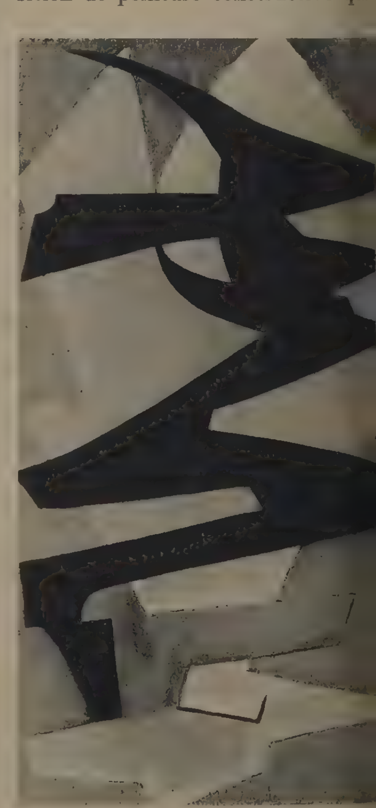
Fleischmann, émigré d'Europe il y a six ou sept ans, a apporté en Amérique

Jean Deyrolle: L'Envol. *120×60 cm. 1948. Collection Andreasen, Copenhague.*

une peinture construite avec des ments linéaires organisés en plans, dis que Albers, qui fut longtemps fesseur à Yale, reste le pur expérin tateur du plan en tant que tel d'austères et sereines variations su carré dans diverses confrontations couleur.

La situation des peintres de la dance constructive n'est généralem pas brillante aux Etats-Unis, celle Glarner exceptée (le seul qui jouiss Europe d'une réputation certaine). peut en chercher la cause dans l'étra aberration de la critique américaine depuis une dizaine d'années, s'éve à voir un art spécifiquement améri dans l'expressionnisme abstrait, pas habituellement sous silence l'œu de Kandinsky de 1911 à 1920. C attitude historiquement erronée, rej du même coup toute peinture const tive dans le néant ou s'en sert con repoussoir: classicisme de tout re importé d'Europe!

Certains indices laissent prévoir les Américains pourraient un jou lasser des éternelles redites de l'exp sionnisme et tendre à une plus équit appréciation des valeurs. Déjà les mu commencent à faire des acquisit inattendues, des expositions de grou constructifs ont lieu, timides il est Enfin on organise à New York une e sition de peinture constructive qui



r dans divers musées régionaux des ɛJnis. Si la peinture calme a subi :lipse dans ce pays, la peinture ɛve n'y est pas à l'abri d'un ıaement du public et de ceux qui ı·ssion de l'éclairer.

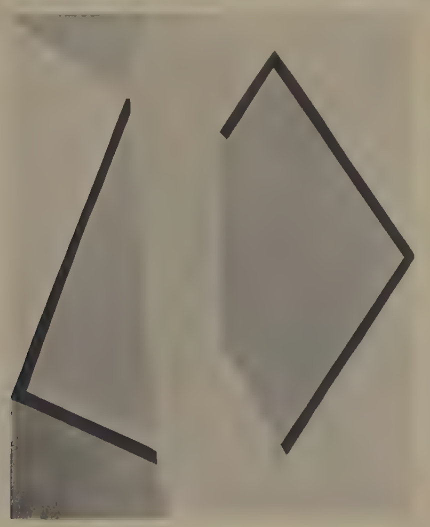
ɛrès-guerre, à Paris, vit la cons-in d'un groupe brillant de peintres tıcteurs autour de la jeune galerie ɛ René. Ce furent d'abord De-ı Deyrolle, Vasarely, Mortensen,]Pillet, rejoints par leurs aînés :Ierbin et Magnelli. Ce groupe se ıa il y a quelques années, mais, ·me temps, des jeunes apparais-

la leçon de Mondrian, dont il fut l'élève et l'ami dès 1927. Il est sans doute, en Europe, celui qui continue la tradition du *Stijl* avec le plus de sérieux, je veux dire la plus étroite communion dans la pensée de ses maîtres Mondrian et van Doesburg.

Quant à Geer van Velde, il a rejoint le style constructif par un cheminement autonome parti du naturalisme; il lui apporte son chromatisme particulier, d'une sensibilité très fine. A l'aboutissement d'un chemin semblable, tout aussi long et attentif, les toiles du Belge Luc Peire sont devenues des structures de plus en plus simples, toute la plastique se résu-

En Italie, Mauro Reggiani, Enro Mari; en Allemagne, Ritschl, Ris, Mahlmann; en Angleterre, Pasmore; en Hollande, Ongenae; en Pologne, Maria Jarema; en Suède, Baertling, Bonnier; en Suisse, Lhose, Graeser, Gerstner, Baïer; en Espagne, Palazuelo; en Yougoslavie, Picelj, Srnec; en France, outre les noms déjà cités, nommons encore Bozzolini, Josef Jarema, Pettoruti, Sperling.

En Amérique du Sud, les peintres constructeurs sont trop nombreux pour commencer une énumération qui risquerait d'être injuste. Notons seulement que c'est de là que nous sont venus, en


uche à droite, Marcelle Cahn : Composition. *1954. 100×73 cm. Collection Graindorge. Liège. Mortensen :* Peinture. *1956. Collection Michel Seuphor. Thepot :* Composition. *1959.*

, comme Fruhtrunk, Agam, Toma-

aut signaler également trois tenaces ructeurs, piliers moraux du Salon éalités Nouvelles: Léo Breuer, Fol-t Closon. Et ceux qui travaillent 'isolement. Ainsi Aurélie Nemours, ernières années, a repris le thème ontal-vertical de Mondrian dans des ıres colorées et surtout dans de s pastels noirs et gris où l'extrême ır de la forme s'allie mystérieuse- au velours profond de la craie, mmant, en quelque sorte, au plus de lui-même. Ainsi le jeune Thépot uit son thème, apparemment iné-ɔle, du diamant noir et gris qu'il diversement à même la surface , armé du seul pinceau. De même e, Marcelle Cahn réalise depuis emps des compositions d'éléments étriques finement dessinés sur fond agrémentés d'une rare couleur, alement discrète, et de reliefs ronds. rin, dans sa retraite du Perreux, ue ses variations personnelles sur

mant parfois en des bandes noires verticales accompagnées d'un divertissement discret, teinté ou gris.



Fruhtrunk : Composition. *1959. 130×130 centimètres*

D'autres constructeurs belges se nomment Gaston Bertrand, van Hoeydonck, Vandenbranden, Kurt Levy, Delahaut.

1948, les premiers tableaux articulés ou composés de parties distinctes interchangeables.

Ce rapide tour d'horizon ne prouve évidemment pas qu'il « se passe » quelque chose dans la peinture constructive. Mais se passe-t-il quelque chose dans la peinture effusionniste depuis l'époque du Blaue Reiter? Les vrais créateurs sont rares toujours, sont rares dans tous les camps.

Nous avons assisté, ces dernières années, à une amusante régression historique. Certains peintres se sont détachés de la construction, qu'ils pratiquaient auparavant, pour se tourner vers la fougue expressionniste; de là, après un flirt passager avec le fauvisme, ils sont allés à la rencontre de Claude Monet. Depuis lors, ils y ont élu leur demeure pour faire et refaire sans cesse un détail des *Nymphéas* ou de quelque autre peinture impressionniste. Piètre aboutissement de tant de cris révolutionnaires! Bien entendu, les véhéments continuent

aussi, égaux à eux-mêmes, de plus en plus nombreux, de moins en moins faciles à identifier, si bien que la machine à faire de la peinture tachiste, récemment inventée par Tinguely, vient à son heure. Il est à souhaiter que cet automate se fabrique bientôt en grande série pour saturer les foules et, du même coup, désintoxiquer les peintres du petit délire *ne varietur*, qui est le plus triste des académismes.

La géométrie exprime peu, me dit-on. D'accord. L'expressionnisme, son nom l'indique, entend exprimer beaucoup. Mais le *peu* de l'un est un vide franc, une nudité offerte; le *beaucoup* de l'autre est trop souvent du bluff. Dans une société, le taciturne est plus intensément présent que celui qui parle sans arrêt. Il y a une tension dans le silence; le bavard irréfléchi navre l'auditeur.

Les constructeurs travaillent plus secrètement, plus lentement aussi que tachistes et informels. Ils n'ont pas le sens de l'exhibitionnisme. Ni celui du gaspillage. Leur art est une conception du monde qui contient, à sa base, l'économie des moyens. Leur réserve naturelle vient de là. Celui qui construit sait où il va, jusqu'où il va; il organise, mesure, compose. Ce qu'il y a d'exaltant là-dedans n'est pas tout de suite visible parce que diffus, parce qu'infus à la démarche même. L'effet en est d'autant plus durable sur celui qui s'approche, qui pénètre, qui interroge.

Il y a tout un secteur de la peinture actuelle qui ne fait que babiller sans mesure et qui n'a rien d'autre à dire, rien d'autre à exprimer que cette très commune propension au babillage, signe du vide spirituel. Au contraire, celui qui œuvre avec ses réserves communique ces réserves, même s'il est le plus discret des hommes; il communique ses biens, même s'il est le plus avare; il communique sa mesure, même s'il est disert.

Après tant de relâchement, la règle sera la grande fraîcheur. La règle, la méthode, la mesure seront le grand secours après tant de désarrois et de nausées. On redécouvrira la poésie dans la règle, la santé dans la mesure, tout un humanisme nouveau dans la méthode. Une méthode sans discours, sans système, qui sera la simple adaptation de l'art aux divers rythmes naturels de l'homme — l'homme de toujours — dans un milieu transformé, disposant de tous les moyens de production nouveaux, les moyens intellectuels infiniment étendus, détendus, dégagés des anciens carcans et des modernes simulations.

Les constructeurs ne désespèrent jamais: ils ne recherchent ni le succès facile ni les honneurs. Ainsi ils marchent à l'avenir d'un pas plus assuré que ceux qui ont gagné tant de lauriers sans beaucoup de mérite. Je voudrais cependant suggérer aux constructeurs de penser plus souvent à la lumière. Il n'y a jamais assez de lumière. La beauté, c'est d'abord la lumière (la lumière en soi), c'est ensuite la mise en lumière de la réalité. La lumière est la vérité des choses; la vérité est la lumière des idées.

Nous avons trop de feu, pas assez de lumière. Lorsque le feu s'est propagé partout on voit la signification des incendiaires: tout niveler à la banale pl tude. Déjà un feu ne se distingue d'un autre feu. Les maisons qui brû sont toutes la même torche. Mais maison construite, avec le feu en ded que le foyer mesure et qui l'écla n'est semblable qu'à elle-même.

L'anarchie rend toute chose identi à son propre désordre, à sa propre lence; la volonté de construire d rencie les choses, élève des édif comme des poèmes selon le génie chaque architecte. A la place des uniformes des incendiaires, voici le cl rythmé; à la place de la matière à l' de désolation, voici la lumière l'exalte, qui fait l'amour de nos y

L'humanisme n'est pas mort. Plus jamais il faut aider les hommes à vi Qu'on nous donne donc des struct claires. Des structures, des lumière





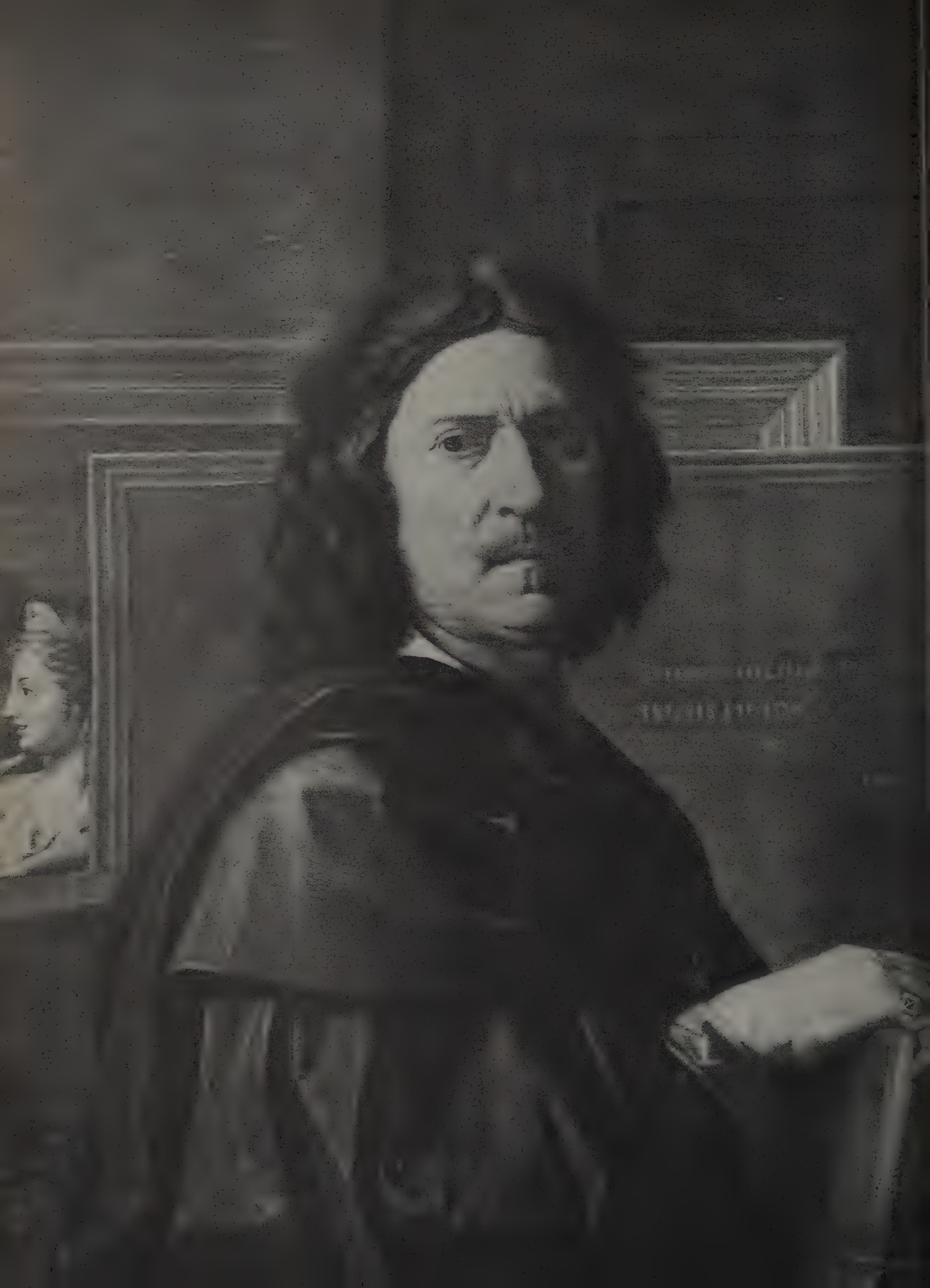
A gauche, Jean Dewasne: Longitude 13. *89×130 cm. 1951. A droite, Luc Peire:* Tessa. *1957. 73×100 cm.*

Si vous voulez en savoir davant

Depuis longtemps, l'auteur de cet cle défend le Constructivisme avec pass On consultera avec profit ses ouvrages particulier: L'Art abstrait, ses origi ses premiers maîtres *(Maeght, P 1950), le* Dictionnaire de la Pein abstraite *(Hazan, Paris, 1957) e* Catalogue de l'œuvre de Piet Mond *(Flammarion, Paris, 1958).*

Vasarely: Chadar. *1953. 120×100 Collection Denise René, Paris.*





L'esthétique classique vue à travers Poussin

PAR JEAN GRENIER

caractère de Poussin nous est
mment connu, ne serait-ce que
portrait qu'on voit de lui au
e. Il y est représenté dans une
le solennelle avec un manteau et
rruque. La gravité du visage s'al-
t bien avec la sévérité du décor.
t renforcée par l'énergie des traits:
ls froncés, nez busqué, menton
ncé, bouche réticente, mais lour-
ut donne l'idée d'un homme d'or-
, comme nous dirions aujourd'hui,
ntellectuel plutôt que d'un peintre.
eurs tout ce que nous savons de
in nous le révèle comme un homme
ellement stoïcien, plein de rési-
on et de sérénité et qui n'a été
é qu'en surface par un tourment
ement chrétien. Il s'apparente en
e à Corneille. D'ailleurs la première
du XVIIe siècle montre en géné-
caractère qui ne se retrouvera plus
e: le goût de l'austérité et de la
eur, et dans la vie une impassibi-
ui peut nous paraître aujourd'hui
froideur et qui était plutôt de la
se de soi.

r comprendre l'art de Poussin, il
mettre en relation avec la nature
a aimée, avec l'Antiquité qu'il a
e, et enfin avec les théories qu'il
forgées lui-même mais qu'il par-
vec beaucoup de peintres de son
e.

Nature ne restera pas pour Poussin
morte comme il semble qu'elle le
us tard pour des peintres français
fin du siècle... Il est certain que le
ge assez noble que l'on découvre au
nt où la Seine approche de son

ci-contre : Portrait de Poussin par
ème. *1650. Toile. 98×65 cm. Paris, Musée du Louvre.*

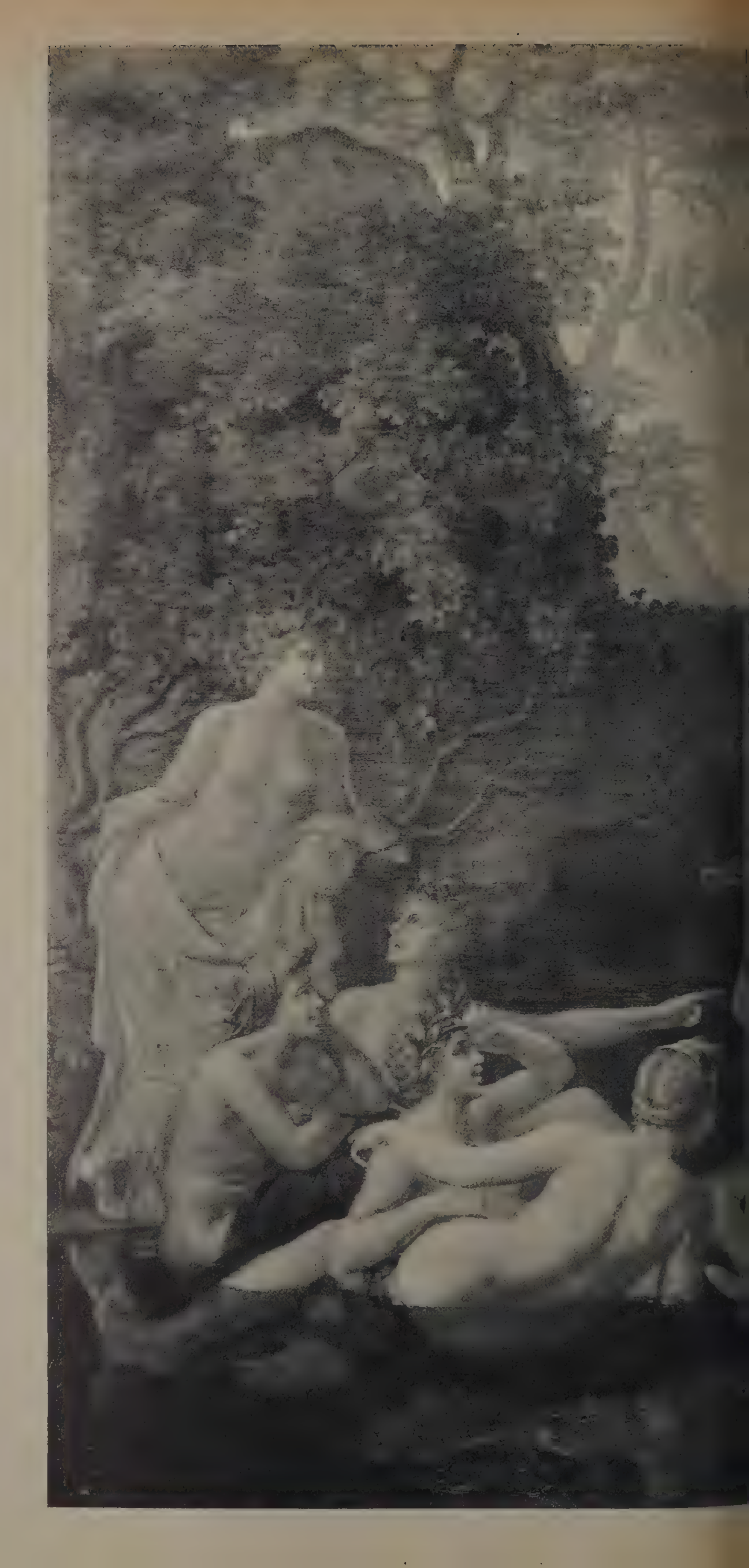


Apollon et Daphné. *Détail. 1665. Paris, Musée du Louvre.*

embouchure ne manqua pas d'enchanter le jeune Poussin. Lorsqu'il représente le Tibre, il ajoute au paysage un élément vaporeux qui, si étrange que cela paraisse, fait de lui un prédécesseur de Corot. Mais bien entendu c'est surtout le paysage de la campagne romaine qui a nourri son inspiration. Et d'abord la lumière. Quand il est obligé de retourner en France, il dit de Paris: « Hélas, nous sommes trop loin du soleil pour y pouvoir rencontrer quelque chose de délectable. » A Rome, il se montre très épris du paysage. « Tous les jours, dit Félibien, étaient pour lui des jours d'étude, et tous les moments qu'il employait à peindre ou à dessiner lui tenaient lieu de divertissement. Il étudiait en quelque lieu qu'il fût. Lorsqu'il marchait par les rues il observait toutes les actions des personnes qu'il voyait; et s'il en découvrait quelques-unes extraordinaires, il en faisait des notes dans un livre qu'il portait exprès sur lui. Il évitait autant qu'il pouvait les compagnies et se dérobait à ses amis pour se retirer seul dans les vignes et dans les lieux les plus écartés de Rome où il pouvait avec

liberté considérer quelques statues antiques, quelques vues agréables et observer les plus beaux effets de la Nature. C'était dans ces retraites et ces promenades solitaires qu'il faisait de légères esquisses des choses qu'il rencontrait propres, soit pour le paysage, comme des terrasses, des arbres, ou quelques beaux accidents de lumière; soit pour des compositions d'histoire, comme quelques belles compositions de figures, quelques accomodements d'habits, ou d'autres ornements particuliers, dont ensuite il savait faire un si beau choix et un si bon usage. »

Et en effet Poussin se promenait presque chaque jour de la belle saison dans cette campagne romaine qui a inspiré tant d'artistes et tant d'écrivains. Il va à Ostie, à Albano, à Frascati, à Tivoli. Il est un des grands représentants de cette peinture où le paysage et l'histoire forment un accord harmonieux, où les ruines font ressortir la jeunesse de la terre. Les hommes du XVIIe et du XVIIIe siècle ont été très sensibles à cette interprétation humaine de la Nature. On sait combien cent ans après Poussin, Hubert Robert eut de succès avec ses souvenirs d'Italie et combien furent appréciées les gravures des Piranesi où éclate précisément ce mélange, qui à nous encore paraît très savoureux, de la vie contemporaine avec sa familiarité, et des monuments antiques dont les restes étaient encore empreints de grandeur. Du temps des Romantiques le paysage est traité pour lui seul. On ne songe plus à y introduire des divinités mythologiques ni des paysans contemporains. On croit ainsi se rapprocher de quelque chose d'authentique. Il semble que l'homme soit un gêneur et que rien ne doive s'interposer entre le spectacle et l'artiste. Poussin, lui, ne conçoit pas la Nature sans l'homme; il ne la conçoit pas non plus sans l'ordonnance que peut apporter la raison de l'homme. Ce n'est pas qu'il fût insensible. Bellori raconte de lui: « Nicolas avait accoutumé de se lever matin et de faire quelque exercice, se promenant quelquefois à travers la ville mais presque toujours sur le mont Pincio, non éloigné de sa maison. Il montait par une légère pente, délicieuse d'arbres et de fontaines, d'où se découvre la plus admirable vue de Rome et de ses amènes collines qui, ensemble avec les édifices, sont scènes et théâtre. Et plus loin: « Il rapportait dans son mouchoir des cailloux, de la mousse, des fleurs et d'autres choses semblables qu'il voulait



La Naissance de Bacchus. *1657. Fogg Art Museum, Harvard University.*



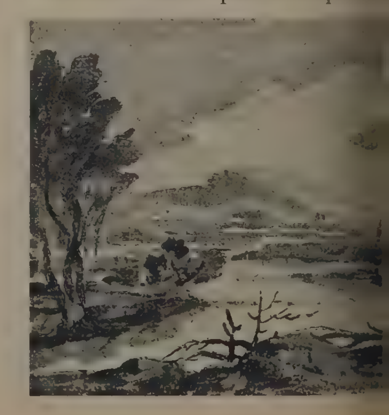
Chantilly. *Sépia. Musée Condé.*

peindre exactement d'après nature. »

Ces lignes font comprendre à quoi est due la lumière très pure qui baigne les paysages de Poussin. C'est la lumière des matins de Rome. Elles révèlent aussi l'importance qu'il attachait à l'observation, et non pas tant à la copie qu'à l'observation elle-même qui était une impression forte et répétée pour lui. C'est pourquoi il distingue deux manières de voir les objets dans une lettre adressée à M. De Noyers: « L'aspect et le prospect. L'aspect est une opération naturelle, dit-il. Le prospect est un office de raison ». Ce qu'il appelle prospect c'est la conception des ensembles, la recherche des proportions, en un mot l'ordre que l'esprit peut introduire dans la nature. Poussin commence par faire un croquis d'un site qui l'a intéressé et par indiquer rapidement les accidents de terrain, les ombrages et les reflets; puis il recherche un équilibre, il s'achemine vers la composition. C'est alors que l'élément humain prend le pas sur l'élément naturel. Un simple épisode historique ou mythologique peut arriver à changer l'ensemble du tableau. Ce changement peut être heureux comme dans beaucoup de paysages inspirés par la vallée du Tibre, par exemple celui où l'on voit saint Jean à Pathmos et qui est à Chicago, ou encore le Polyphéme de l'Ermitage.

Il peut aussi être malheureux, comme c'est le cas lorsque Poussin surcharge la nature telle qu'il l'a vue d'une multitude de détails imaginaires qui sont censés l'ennoblir et qui nous ennuient aujourd'hui. C'est que nous sommes moins sensibles que les contemporains du peintre aux « beautés de raison » et il n'est pas mauvais qu'un artiste p être assuré de survivre s'intéresse qui paraît être l'accidentel et qui po devenir l'essentiel plus tard.

L'idée qu'on se faisait de l'Antiq était tellement haute qu'elle obnub facilement tout ce qui n'était pas ell



Paysage. *Lavis. Paris, Musée du Louvre.*

s avoir un caractère bien trempé
celui de Poussin pour pouvoir
e à ce prestige exagéré. Des pein-
nme Simon Vouet manquèrent
ement d'invention et de sensi-
. Is se bornèrent, à l'applaudisse-
e leurs contemporains, à trans-
mythologie en scènes élégantes
tueuses. Si l'on s'en rapporte aux
nces de l'Académie des Beaux-
ui fut définitivement établie en
vec les mêmes privilèges que
mie Française, on s'aperçoit de
ration aveugle qu'inspirait l'An-
Ainsi Van Obstal et Sébastien
n y vantent la statue antique qui
lors la plus célèbre, le Laocoon,
noblesse de ses traits, la variété
otions exprimées et sa conformité
nons grecs. L'Académie admire
oussin parce que ses personnages
ent les modèles antiques comme
iateur, l'Apollon du Belvédère,
us de Médicis. Poussin lui-même
n sentiment plus nuancé de l'An-
Félibien nous dit que dès son
à Rome il allait avec le sculpteur
d du Quesnoy chez lequel il lo-
tudier les antiques et même qu'ils
uraient les proportions. Ainsi nous
que Poussin mesura la statue
noüs. Il copia également les Noces
andines. L'Antiquité n'était donc
i qu'un guide pour mieux con-
la Nature. Il y a pourtant quel-
ose qui révèle encore mieux ce
u être l'art de Poussin, ce sont les
s qu'il a suivies.

nt même d'apprendre ce qu'en dit
n, il n'est pas mauvais de consul-
contemporains pour voir s'il n'y
pas un accord entre artistes, phi-
es et écrivains sur ce que devait
sthétique picturale. Un auteur peut
endre service sur le sujet: c'est
de Lairesse dont le « Grand Livre
intres » (1707) est très postérieur
ort de Poussin, mais nous éclaire
nt sur les conceptions de la
tion précédente.



Le Martyre de saint Erasme. *Vers 1630. 194×147 cm. Musée du Vatican.*

Gérard de Lairesse, qui vivait à la fin du XVIIe siècle, avait été appelé le Poussin hollandais, « tant, dit-on, par sa « grande manière de composer » que par son attention scrupuleuse à observer les règles de l'histoire et le costume des anciens peuples » (le costume, c'est-à-dire la coutume). Son livre est un excellent résumé de tout ce que les contemporains pensaient du dessin, du coloris, de la composition et de la lumière. Son premier précepte est qu'il faut imiter la nature, non sans avoir d'abord copié l'ouvrage d'un bon maître. Ce précepte de l'imitation est un précepte universel. Pourtant il ne faut pas imiter n'importe quoi et il existe des sujets qui sont préférables à d'autres. Enfin lorsqu'on a choisi un sujet il faut observer la vraisemblance. Ainsi, c'est une faute pour Raphaël d'avoir figuré Adam recevant une pomme appuyé sur

un arbre mort, pomme tendue par Eve occupée à filer une quenouille. Parce qu'il est peu vraisemblable que dans le Paradis Terrestre il y eut un arbre mort et que la quenouille fût déjà inventée. Il ne faut donc jamais s'écarter de la vérité, qu'elle soit historique ou psy-



Le Parnasse. *Vers 1625-1629. 143×195 cm. Madrid, Musée du Prado.*

chologique. Les sujets des tableaux doivent être choisis et traités suivant des considérations de convenances. Veut-on par exemple représenter Apollon vainqueur du serpent Python? Ce sujet, écrit Gérard de Lairesse, demande un site sauvage. Enfin il y a quatre espèces de tableaux qui ont chacune leurs règles, et il faut bien se garder de les mêler. Ce sont les tableaux historiques, les tableaux poétiques (inspirés par les fables des Anciens), les tableaux moraux et les tableaux allégoriques. On voit que la discipline est stricte.

On se rappelle la distinction que Poussin fait entre l'aspect et le prospect. L'important pour lui évidemment est le prospect. Aussi pour ne garder dans l'esprit que les grandes lignes des choses, Poussin ne fait que noter les paysages par des détails, cela afin que, rentré chez lui, il puisse être maître de sa composition. Un contemporain, Leblond de Latour, décrit une invention de Poussin, qui est très caractéristique: « Il préparait une sorte de caisse dans laquelle il ménageait des trous au-dessus et sur les côtés qu'il ouvrait ou fermait pour éclairer l'intérieur à volonté. Il donnait ainsi à son tableau restreint le même jour que devait recevoir son tableau en grand, à la place qu'il occuperait... » Aussi va-t-il jusqu'à rapprocher des choses qui semblent n'avoir aucun rapport dans la nature et l'humanité. Il dit par exemple que les belles filles, qui passent dans les rues de Nîmes, ne délectent pas moins l'esprit par la vue que les belles colonnes de la Maison Carrée, vu que celles-ci ne sont que de vieilles copies de celles-là. « Poussin a (avec tous les artistes classiques) comme idéal le plus élevé celui de l'unité. Unité de sentiment, unité d'action, unité d'intérêt et il sacrifie tout le temps qu'il faut pour obtenir cette unité. Poussin ne se pressait jamais. Il répétait le proverbe italien en travaillant: « Avec le temps et la paille mûriront les nèfles ». Cette patience, cette maîtrise de soi sont bien caractéristiques de celui que l'on nommait dès son vivant: le peintre des gens d'esprit.

Evidemment cette esthétique toute intellectuelle risque de nous paraître aujourd'hui terriblement froide, surtout lorsque nous la voyons s'appliquer non plus seulement au choix du sujet ou à

Bacchanale. *Vers 1632-1636. 95×73 cm. Musée de Cassel.*

la composition, mais à l'expression chaque figure. Poussin avait étudié géométrie et l'optique. Il connaissait livres de Dürer et d'Alberti; il av pris part à des dissections. Tout sans doute est fort utile à un arti Il avait malheureusement adopté théorie des modes qui eut ensuite de succès dans les conférences de l'A démie. Il distingue le mode *phry* où l'expression est terrible, le m *lydien* où elle est triste, *dorien* où est grave et *ionien* où elle est joye

Tout devient symbolique, et ce q cherche c'est finalement la vérité mor Cette vérité morale suppose la conn sance des mœurs de chaque époque de chaque pays.

Il n'est pas vrai que le souci de couleur locale date seulement du XI siècle. Seulement les erreurs que pouvait commettre alors étaient be coup plus grossières que celles que a commises depuis. Cela vient de ce l'on ne croyait les hommes différents par le costume, les mœurs et l'éloig ment, et qu'au fond on pensait que l' ment commun l'emportait beaucoup les divergences. Ce qui intéresse av tout un classique comme Poussin c donc la vérité morale; il s'agit pour en calculant les gestes et les attitu de façon presque mathématique, rendre des passions qui sont uni selles. Il serait trop long d'exposer to la théorie de l'expression des passi qui se trouve dans les conférences l'Académie de Peinture. Ainsi, dit Brun à propos du tableau de Pou sur la peste chez les Philistins: « Il avait établi le caractère lugubre par lumière faible, par des teintes somb





Saint Jean à Pathmos. *Vers 1645-1650. 101×135 cm. Art Institute, Chicago.*

une langueur qui paraissait dans [u]vement de chaque figure ». Dans [tabl]eau de Ruth et Booz, « Ruth, nous [Ph]ilippe de Champaigne (le neveu) est dans une action si humble et [sup]pliante (ce qui est très conforme à [l'histo]ire) qu'il n'y a pas lieu de s'étonner [que B]ooz lui accorda au delà de ses [inten]tions ». D'autre part, chaque pas[sion d]oit être traduite par un mouve[ment] spécial du corps. Par exemple, [si] les sourcils sont élevés vers le [milie]u, on exprime les passions douces; [si] les sourcils sont baissés vers le [nez,] ce sont des passions farouches. [Le B]run lui-même avait composé un [ouvra]ge sur les différents modes d'ex[pressi]on. Et Colbert, qui s'intéressait à [l'Acad]émie, avait expressément ordonné que chaque séance se terminât par des préceptes positifs qui auraient pu servir de règles à tous les peintres. — Il est heureux malgré tout que sur cette question l'autorité n'ait pu se faire complètement obéir et qu'il soit resté une assez grande marge de liberté, comme on l'a vu dans la querelle qui opposa les partisans du dessin, disciples de Poussin et les partisans de la couleur, disciples de Rubens. Ce qui fait la grandeur de l'art de Poussin c'est que ses préceptes de plus en plus artificiels et tyranniques étaient chez lui l'expression d'une vision naturellement noble et d'un tempérament épris d'ordre et de grandeur. Chaque fois que la vérité naturelle n'était pas trop étouffée chez lui par la vérité morale, chaque fois que l'observation garde la place qui lui est due, Poussin perd à nos yeux sa froideur et nous apparaît comme non pas seulement un grand compositeur mais aussi comme un des premiers grands paysagistes français... quand il s'abandonne à l'amour de la Nature et se garde des abstractions.

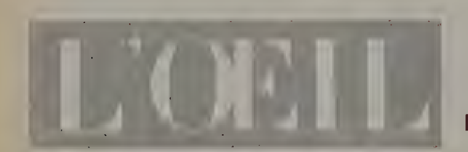
Si vous voulez en savoir davantage

Vous pouvez lire les Lettres de Poussin, *rééditées en 1945 (Wittmans, Paris), avec la* Vie de Poussin, *par Félibien. L'ouvrage de base reste celui de O. Grautoff :* Nicolas Poussin, sein Werk und sein Leben *(Munich, 1914). Les travaux récents sur Poussin figureront dans le volume rendant compte de l'important* Colloque de Poussin, *tenu à Paris, en septembre 1958. Enfin, une grande exposition Poussin, aura lieu le printemps prochain au Louvre.*





La Nourriture de Jupiter.
Vers 1633-1636. 95×119,5 cm.
Dulwich College Gallery.



DE L'ARCHITECTE

vous montre — au Danemark — un musée vraiment vivant

s salles d'exposition du musée na. On y sent le souci de ménager nécessaire à la mise en valeur es de grand format, tel le Mor- ur le mur de droite. Les parois de le carrelage forment des surfaces t unies, qui contribuent à créer pression d'espace ouvert et aéré.

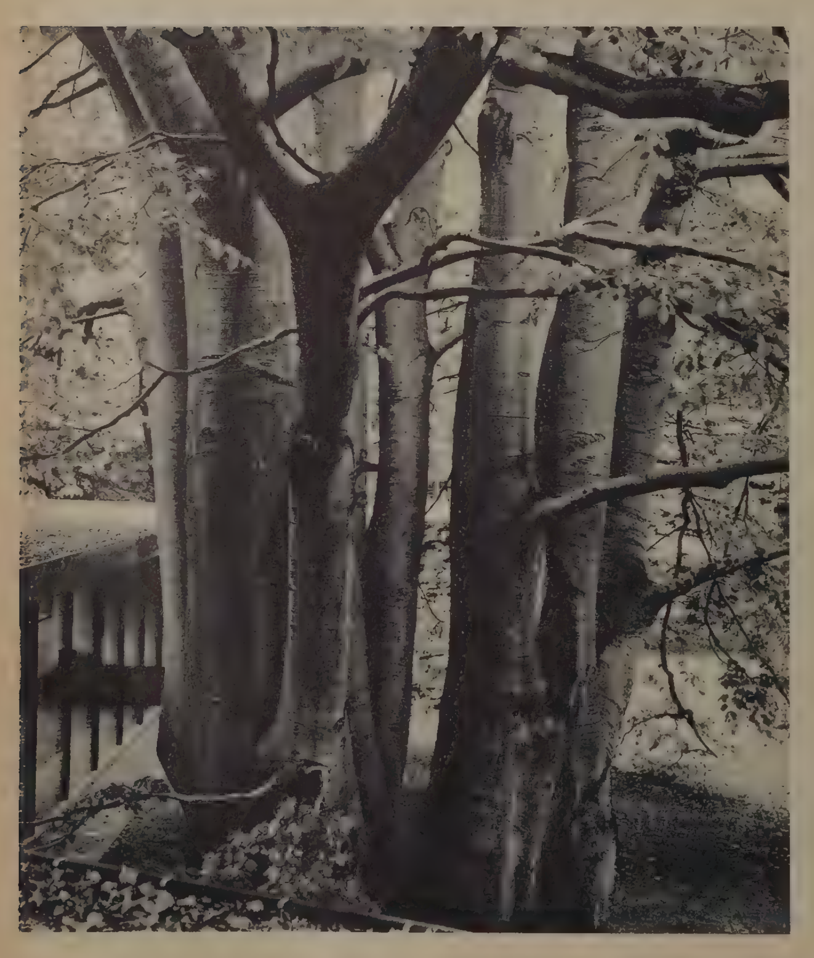


nstructeurs du musée ont voulu ► *régner l'atmosphère simple et ante d'une maison particulière,* on-bibliothèque, *auquel on accède e enfilade de salles d'exposition, dans quel esprit le musée a été t de quelle manière il a été réalisé: le briques blanchies, sol en céra- rouge, plafond en bois naturel; e de la cheminée, des panneaux qués créent un élément de contraste.*

rasse *qui prolonge le bar-restau- qui donne sur la mer. Là encore, blanchies à la chaux, bois de pin eck. La sculpture à gauche est de Georg Jensen. On aperçoit à l'ar- lan les magnifiques arbres du parc.*

▼

Le musée a la forme d'un demi-c constitué par des bâtiments bas. larges baies de ceux-ci donnent sur paysages très variés du grand parc. sont reliés par des passages aux pa de verre, à la maison primitive, du s dernier, qui sert de pavillon d'acc



◄ *Une courbe du* passage entre l'an et les nouveaux bâtiments *entoure gigantesque vieil arbre. Partout on a le plus grand parti possible de la si tion exceptionnelle du musée, tant à la disposition des bâtiments que l'emploi généralisé de panneaux de v*

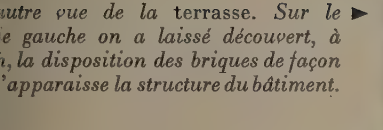
Ce détail d'escalier *montre une ra originale exécutée en bois naturel. Part on a fait largement appel au bois, tériau qui est l'orgueil des Scandina*

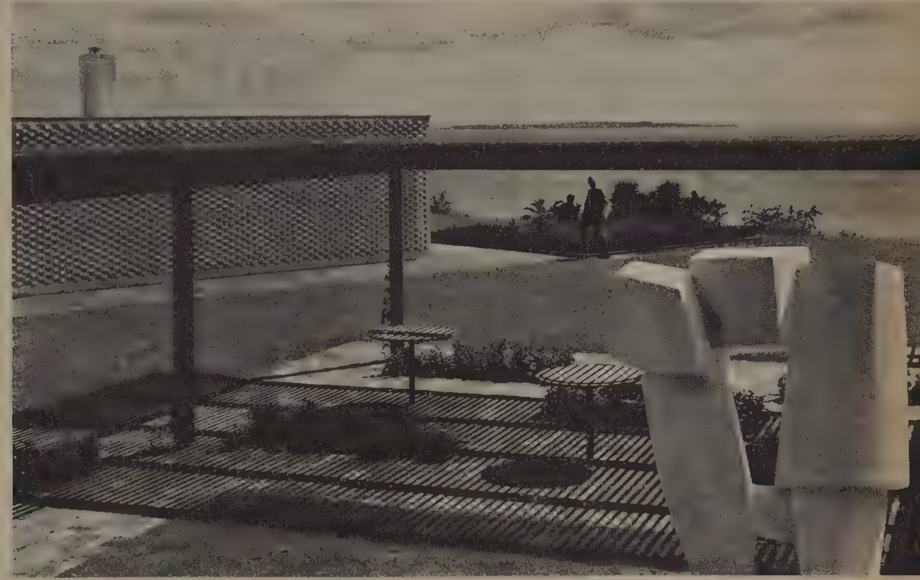
A une trentaine de kilomètres de Copenhague, sur la route d'Elseneur, on trouve un magnifique parc vallonné dominant le bras de mer qui sépare le Danemark de la Suède. Ce parc abrite « Louisiana » le dernier né des musées danois qui doit le jour à un jeune collectionneur M. Knud W. Jensen.

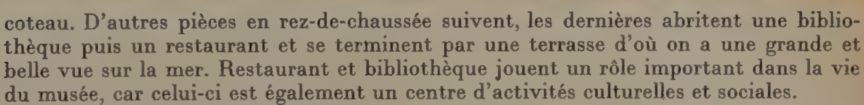
Passionnément intéressé par tous les aspects de l'art contemporain dans son pays, M. Jensen habitait et habite encore, une maison centenaire qui se trouva un beau jour trop petite pour abriter ses collections. Il décida alors d'ajouter un musée à la maison et demanda à deux architectes bien connus Jörgen Bo et Vilhelm Wohlert d'étudier le problème. En 1956, les deux architectes et M. Jensen passèrent ensemble deux semaines dans la vieille maison discutant des plans, faisant des croquis, sans jamais oublier dans quel cadre admirable s'élèverait le nouveau bâtiment. Une idée directrice inspirait leurs travaux: présenter les collections de la manière la plus rationnelle possible tout en associant le nouveau bâtiment à l'ancien et au parc environnant.

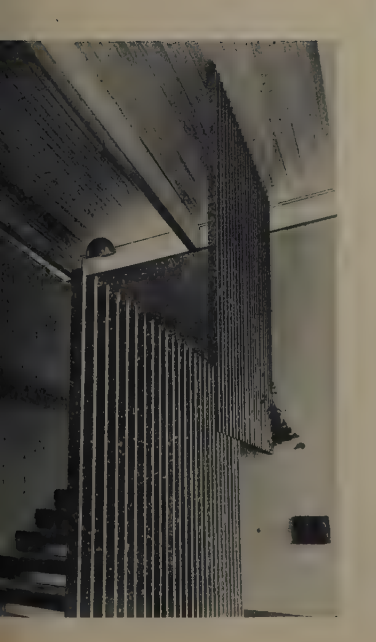
Le musée Louisiana administré par une Fondation privée créée par M. Jensen (qui est aussi conservateur du musée) a été inauguré en avril 1958. Quand on demande au conservateur les raisons du choix d'un nom que rien apparemment ne justifie, il raconte que sa maison fut construite au siècle dernier par un aristocrate danois dont les trois femmes successives s'appelaient Louise. Cette fidélité a paru mériter un lointain hommage.

La maison du siècle dernier fait fonction de pavillon d'entrée, un long passage, dont les murs sont en verre, conduit aux nouveaux bâtiments qui se trouvent à une certaine distance. Ce corridor longe une pelouse, contourne un vieux hêtre (voir page 56) puis débouche dans une grande salle à deux étages construite sur un petit


...utre vue de la terrasse. *Sur le* ►
...e gauche on a laissé découvert, à ...n, la disposition des briques de façon ...'apparaisse la structure du bâtiment.




coteau. D'autres pièces en rez-de-chaussée suivent, les dernières abritent une bibliothèque puis un restaurant et se terminent par une terrasse d'où on a une grande et belle vue sur la mer. Restaurant et bibliothèque jouent un rôle important dans la vie du musée, car celui-ci est également un centre d'activités culturelles et sociales.



Les matériaux employés pour la construction sont la brique blanchie à la chaux, le verre et ces bois admirablement travaillés et finis — pin et teck — qui sont l'orgueil de la construction scandinave. Les sols sont recouverts de céramique rouge, les plafonds sont en bois de pin. Aucun revêtement coloré sur les murs, on a joué seulement des contrastes entre les surfaces naturelles en égayant celles-ci, de place en place, par des panneaux d'une belle couleur bleue. On a voulu à tout prix éviter de donner au musée le caractère solennel d'une institution, l'atmosphère qui y règne est celle d'une maison moderne, belle mais sans prétention.

L'intérêt que M. Jensen porte aux arts décoratifs l'a amené à faire une place importante dans le musée aux meubles, aux céramiques, à la verrerie et aux textiles danois contemporains. On voit ainsi des meubles conçus par Finn Juhl, Arne Jacobsen et les architectes du musée eux-mêmes, parmi ceux qui sont exposés ou qui sont placés à la disposition du public. Bo et Wohlert comme tant d'architectes des pays du nord s'intéressent beaucoup aux arts appliqués. Les objets usuels dans le musée (cendriers, lampes, etc.) sont choisis parmi les meilleures créations danoises contemporaines.

On donne régulièrement à Louisiana des concerts, des séances de cinéma, des représentations théâtrales et des conférences. Le musée organise des expositions itinérantes destinées aux écoles et aux usines cependant que dans son enceinte même sont donnés des cours d'histoire de l'art.

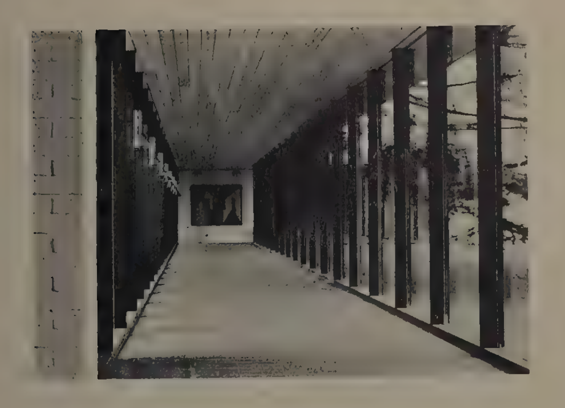


◄ *Dans une des cours, un plan d'*
reflète le bâtiment. Depuis que cette ph
a été réalisée, des sculptures et des pla
vertes ont été disposées dans cette co

Différents dispositifs sont employés pour présenter les collections. Nous voyons ici des tableaux accrochés sur des panneaux mobiles recouverts de tissu. Ils sont parfois exposés contre du bois naturel ou de la brique. On s'est attaché à réaliser des pièces de caractère différent; certaines sont grandes, d'autres petites et intimes. ►



▲ *Du pavillon d'accueil on accède par le passage de verre à ce grand hall à deux étages qui est construit sur une petite hauteur. Un côté du hall est constitué par cette immense fenêtre ouvrant sur un lac riche en fleurs d'eau. Le second étage est conçu de façon qu'on y puisse exposer des tableaux de grandes dimensions pour lesquels un bon recul est nécessaire. A noter l'éclairage artificiel qui ajoute à la lumière du jour. Une autre pièce du musée, destinée aux aquarelles, ne comporte que l'éclairage artificiel, afin de protéger ces pièces très fragiles.*



◄ *Dans un des tronçons du passage de verre, un tableau de Richard Mortensen (voir l'Œil numéro 49), présenté avec un grand souci de la mise en scène.*

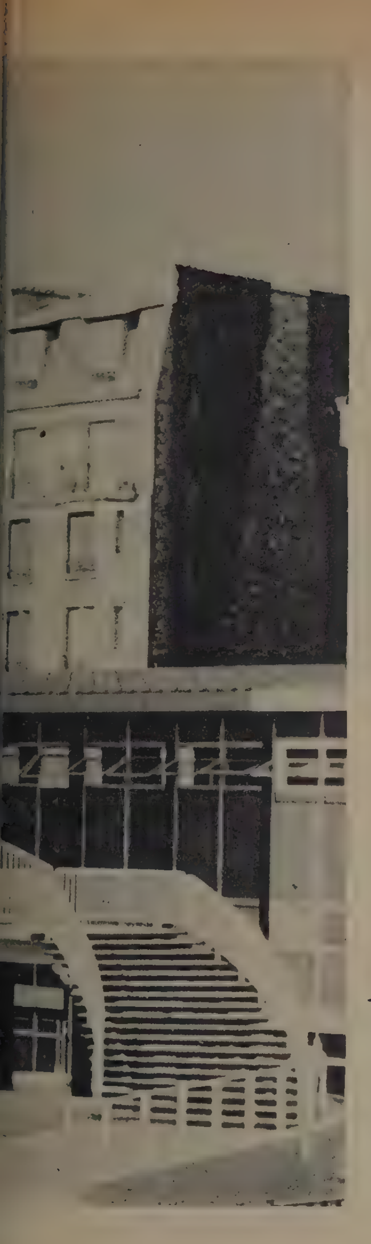


Les immeubles de bureaux demeureront dans l'histoire des formes l'occasion de quelques-unes des réalisations les plus significatives de l'architecture de notre époque: Lever House, le Seagram Building à New York, l'Edificio Polar de Caracas, les secrétariats de l'ONU à New York et de l'Unesco à Paris sont justement célèbres. La nouvelle Caisse des Allocations Familiales construite à Paris, rue Viala, par les architectes Lopez et Reby, est peut-être l'indice d'une réconciliation des grandes administrations françaises avec l'architecture: déjà le Gaz de France (voir *L'Œil* nº 47) a ouvert la voie et le Commissariat à l'Energie atomique (voir *L'Œil* nº 52) a suivi cet exemple. Il faut souhaiter, qu'au cours des années à venir, le chemin ainsi tracé soit suivi et qu'on ne voie plus proliférer, dans un Paris qu'ils abîment sans recours, les monstres architecturaux, tels le siège de l'Otan à la Porte Dauphine ou même ces vastes casernes sans esprit comme celles où ont récemment emménagé telle grande banque, Faubourg Saint-Honoré, ou telle célèbre compagnie d'assurances, avenue Victor Hugo.

Economie planification et esthétique

L'an passé, à pareille époque, *L'Œil* avait publié des photographies de la Caisse, encore inachevée. Inauguré en juin dernier, entièrement aménagé et complété par un jardin et un spectac laire escalier métallique extérieur, l'e semble tient aujourd'hui les promes du chantier.

Nous nous bornerons ici à rappe les aspects les plus remarquables de nouvelle Caisse. Il faut tout d'abo noter *l'élaboration du plan-masse:* cel ci est le résultat d'un minutieux trav d'analyse des fonctions et rapports d différents services à loger sur un terra triangulaire de 10 000 m². Les arc tectes ont travaillé pendant cinq m sur des organigrammes que les services la Caisse avaient mis quatre m à établir. Mais ce travail exemplaire planification s'est avéré rentable en traduisant par un plan-masse rigoure sement logique qui exclut tout arbitrai



Un édifice-pilote :

La Caisse Centrale des Allocations Familiales à Paris

TEXTE DE FRANÇOISE CHOAY

◄ *L'escalier métallique donnant accès au bâtiment principal. Dans la façade de celui-ci, on remarque les poutres métalliques de la structure, amincies à leurs extrémités, et sur les porte-à-faux desquelles reposent les bureaux. On voit sur notre document que l'alliage de matière plastique translucide a permis de réduire la surface des fenêtres à une bande très mince.*

Ci-dessous à gauche, sur double hauteur, la salle de réception du public. Le très simple mobilier de bois et métal s'harmonise avec les éléments de structure en tôle d'acier et le revêtement du fond, en bois. Ci-dessous, dans un couloir, ambiance japonaise créée par les éléments standards mobiles qui composent les cloisons des bureaux. Parois revêtues de polyester stratifié.

▼







▲ *L'éclairage du réfectoire est complété par de grandes coupoles en plexiglass, encastrées dans le plafond acoustique. Le mobilier, très simple, est revêtu de formica aux couleurs vives.*



La salle de conférence au rez-de-chau... d'un des deux bâtiments seconda...

Ainsi ont été construits trois bâtiments. Un grand bâtiment central de 20 m. sur 72 m. et de 68 m. de haut, groupe, en huit étages, les divisions administratives d'importance égale et ayant entre elles des relations constantes, le rez-de-chaussée étant réservé au public. Deux bâtiments à rez-de-chaussée et un étage comprennent respectivement, d'une part, les services de mécanographie en rez-de-chaussée, et les restaurants et cuisine à l'étage; d'autre part, les services sociaux et salle de conférence en rez-de-chaussée et les bureaux de la Direction et du Conseil d'administration à l'étage.

Du point de vue constructif, on regrette une certaine banalité dans la conception des édifices secondaires, la médiocrité de leurs charpentes d'acier et la présence assez inopinée, parmi les verres et les plastiques, de gros murs de pierre appareillée. En revanche, le bâtiment principal s'impose par des qualités exceptionnelles. La charpente métallique d'acier soudé, calculée au plus juste, comme le traduit l'amenuisement de ses poutres vers l'extérieur, et miracle de légèreté, avec ses porte-à-faux spectaculaires de près de cinq mètres (sur lesquels sont aménagés les bureaux) est digne de s'élever dans le ciel à côté de la Tour Eiffel, sa voisine. Cette charpente demeure lisible dans la façade bleutée, car elle est soulignée en noir. Quant au mur-rideau accroché à une résille d'aluminium, rappelons qu'il fut le premier en France à être construit dans un plastique nouveau, complexe de tissus de verre et de résines de polyester, possédant de remarquables propriétés de résistance, souplesse et légèreté: les panneaux usinés et emboîtables directement par bain de mastic dans les feuillures du cadre d'aluminium ne pèsent pas plus de 3 kg. 500 au m².

« Milieu intérieur » et confort de l'occupant

Les aménagements intérieurs se signalent par un grand confort pour les travailleurs. *L'insonorisation* est très réussie grâce à des sols de bulgomme et des plafonds acoustiques suspendus. L'éclairage naturel, dispensé par une mince bande de verre, est excellent, favorisé par la translucidité des allèges de plastique et l'inclinaison des plafonds vers l'extérieur, selon le mouvement de la poutraison. La polychromie d'ambiance est discrète et rompt la monotonie plutôt qu'elle ne crée des foyers d'attraction trop intenses. Enfin le cloisonnement des bureaux est entièrement réalisé en éléments standards, déplaçables sur une trame de 3 m. 60. Ils se composent d'un sandwich de résine de polystirène expansé entre deux plaques minérales qui reçoivent sur leurs faces extérieures visibles un moulage en résine de polyester stratifié et pigmenté, particulièrement agréable à l'œil.

A l'égard de ce bâtiment nous formulons une seule réserve: elle concerne *l'isolation thermique*. Un été exceptionnellement chaud a provoqué dans les bureaux des températures beaucoup trop élevées. Comment expliquer ces faits? Ils sont dus en grande partie à ... insuffisance de *coupure thermique* ... les façades. En effet, il n'y a pas ... solution de continuité entre les f... externes et internes de la struc... d'aluminium du mur-rideau, et ... ces éléments continus jouent-ils le ... de véritables ailes de radiateurs. ... même, les panneaux de plastique, c... laires, ont leurs deux faces liées par ... cloisonnement interne et non pas ... contraire isolées l'une de l'autre pa... la laine de verre ou tout autre maté... de ce type.

Nous soulignons ici ce problème, ... le cas de la Caisse de la rue Viala ... que l'illustration particulière d'un ... général: les architectes européens ... aujourd'hui adopté le mur-rideau et ... façades à verre affleurant qui domi... aux U.S.A. Mais aux U.S.A. on *cli... tise:* pertes ou apports excessifs ... chaleur par rayonnement sont ... compensés. Pour des raisons écono... ques, et sans doute aussi climatique... climatisation n'est pas entrée dans ... mœurs françaises; aussi est-il nécess... de prendre des précautions consid... bles: c'est notamment pourquoi Le ... busier, qui pratique le pan de v... depuis 30 ans, ne construit plus ja... sans l'organe complémentaire indis... sable, le brise-soleil. En revanche, ... façade unie exige *au moins* une *cou... thermique* très étudiée.

Cet aspect technique est appelé à j... un rôle important non seulement d... l'architecture métallique, mais d... celle du béton. Les études auxque... il donne lieu actuellement traduis...



l'intérêt accordé depuis peu par les ingénieurs et architectes français à la situation de l'occupant dans le *milieu intérieur* du bâtiment. Une architecture ne se compose pas seulement de façades et d'ossatures, elle doit être vécue et habitée.

◄ *L'intérieur du bâtiment principal est, dans son ensemble, très sobre. Les poteaux de tôle d'acier restent visibles, tandis que le relèvement des plafonds vers l'extérieur traduit l'amincissement vers l'extérieur des éléments horizontaux de l'ossature métallique.*

L'animation créée par le grand escalier d'entrée parmi les divers volumes de la Caisse des Allocations Familiales se lit dans les fenêtres du restaurant installé dans l'un des deux bâtiments secondaires. ▼

Beaux objets sur le marché







ci-‹›ntre en haut

‹ lionne en porcelaine de Saxe, m‹ture de bronze doré. XVIIIe siè- l‹ polychromie souvent chatoyante st‹uettes exécutées à Meissen, est ‹ci aux tons naturels du pelage ‹s deux fauves. Lecomte Ull- ‹, 5 Faubourg Saint-Honoré, Paris.

ci-contre en bas à gauche

‹ture morte de Desportes est l'une ‹s séduisantes que l'on connaisse ‹bondante production du peintre. ‹mes royales figurent d'ailleurs sur ‹, ce qui explique la grande qualité ‹ion du tableau. D. 92 cm. Gale- ‹io, 160, Bd. Haussmann, Paris.

ci-contre en bas à droite

‹d cabinet vénitien, surmonté d'une ‹nte corniche sculptée et dorée, a été ‹ pour une famille ducale italienne ‹ artiste qui a signé ainsi son ‹ « Piero Bozoli fece l'anno 1743 ». ‹récieuse indication ajoute à l'in- ‹ ce meuble, exceptionnel en outre ‹qualité du travail et la richesse du ‹u utilisé. Hauteur: 3 m. 30, ‹m. 75, prof. 55 cm. Giovanni Bruz- ‹, 31, Borgognissanti, Florence.

Le maître de la Crucifixion Griggs: « Vierge à l'Enfant ». Cet anonyme florentin se forma avec les derniers élèves d'Orcagna et dans l'entourage de Lorenzo Monaco. Le tableau ci-dessous est une œuvre typique de l'artiste qui l'exécuta probablement peu après 1420. 79,5 × 53,5 cm. Gie Heim, *109, rue du Fbrg St-Honoré, Paris.* ▼



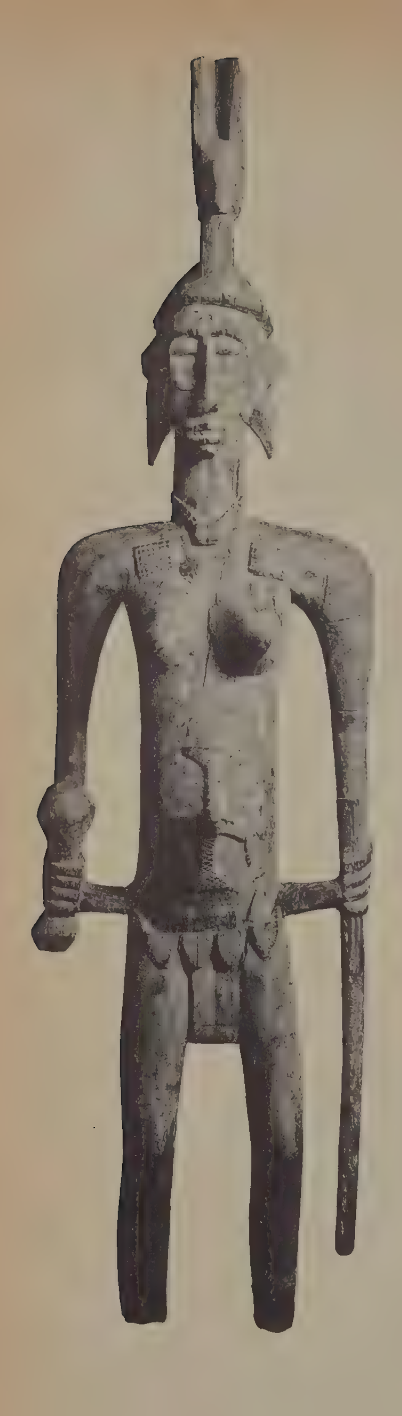


▲ *Satyre en bronze sur pied griffu, exécuté à Padoue dans l'atelier de Riccio. Le sculpteur avait, au début du XVIe siècle, la spécialité de ces statuettes expressives et animées, généralement inspirées de l'antique et qui étaient très recherchées par les collectionneurs. Hauteur: 21 cm.* Nicolas Landau, *5, rue de Duras, Paris.*



◄ *Le maître de la Légende de sainte Madeleine », auteur de cette « Vierge à l'Enfant », a travaillé à Bruxelles dans la première moitié du XVIe siècle. On lui doit notamment d'intéressants portraits de Jeanne la Folle et de Philippe le Beau. Bois. 46 × 36 centimètres.* Robert Finck, *62, boulevard de Waterloo, Bruxelles.*

Bicci di Lorenzo : Extase de sainte M
leine. *154×67 cm. L'artiste, qui e
dans la corporation des peintres de
rence en 1424, exécuta de nombre
commandes pour les notables de la
Il travailla avec son père, Lorenzo di B
à la voûte de la chapelle majeure, à
Francesco d'Arezzo. Après sa mort
1453, Piero della Francesca en comp
le décor en peignant sur les parois l'«
toire de la Croix ».* Chesne Dauph
Piazza Santa Trinità 1, Flor

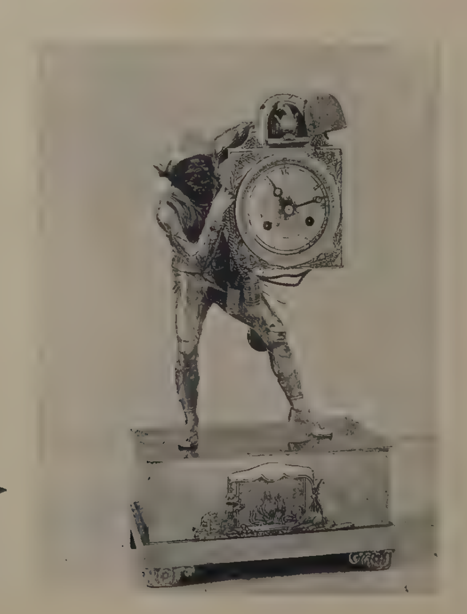


◄ *La patine claire qui revêt cette grande statue soudanaise (Senoufo) en bois dur met en valeur la netteté et l'équilibre de la silhouette. H. 130 cm.* Le Corneur et Roudillon, *51, rue Bonaparte, Paris.*

Page ci-contre en bas à gauche

*Très belle console vénitienne de la
mière moitié du XVIIIe siècle, en
sculpté et doré, avec réserve turquois
«putto», couleur ivoire, soutient le d
du meuble peint en faux marbre.*
Quaglino, *177, Piazza San Carlo, T*

*Pendule Louis XVI en bronze do
marbre statuaire blanc. Les deux
houettes forment un groupe harmor
autour du guéridon constitué pa
cadran et le mouvement tournant
pendule.* Luigi Laura, *Galleria d'
Antica, 62d Corso Imperatrice, San R*
▼





Cette pendule d'époque Louis XVI est faite d'un arlequin en bronze doré, dit « le Voleur de pendules ». Sur le socle, deux quadrupèdes jouent devant une cheminée. Diette, *7, rue Ste-Anasthase, Paris.* ►





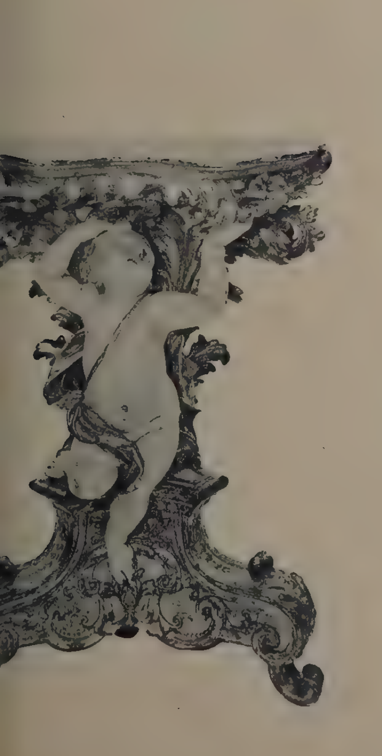
…us, à droite

…intres vénitiens du XVIII[e] *siècle …à l'occasion être décorateurs : pour …ieures patriciennes, ils dessinaient …ent des meubles, telle cette commode …ue bleu ciel attribuée à F. Guardi.* …Silva, *Via San Andrea 10, Milan.*

Domenico Beccafumi : La Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste. *Influencé par Sodoma, et aussi par Raphaël et Michel-Ange, qu'il rencontra à Rome en 1519, Beccafumi s'est plu aux éclairages surprenants, aux coloris étranges en dégradés.*

Il a travaillé au pavement de la cathédrale de Sienne, dont il exécuta quelques-unes des compositions les plus fameuses : « le Frappement du rocher » (1525), « le Sacrifice d'Abraham » (1546). Leonardo Lapiccirella, *52, Borgognissanti, Florence.*

▼





Maximilien, empereur gothique et renaissant

Suite de la page 23

Cependant le rationalisme de l'ère des sciences naturelles faisait encore défaut, la magie et l'astrologie le remplaçaient. L'homme avait le sentiment d'être enraciné dans la prodigieuse substance vivante du Cosmos, de dépendre de forces inconnues du destin.

Comme son père, Maximilien respectait les interprètes des signes célestes; le jeune «Weiss-Kunig» se laissa initier à la magie; son but cependant était de préserver son âme pieuse des embûches du démon. Pendant son règne se répandit la croyance chiliastique à la fin prochaine de toutes choses et l'approche d'un grand changement, pensée qui remplissait la vie spirituelle et religieuse de l'Allemagne. Maximilien pose à de savants théologiens des questions auxquelles Trithème répond dans un écrit imprimé; ces questions font déjà penser à la tournure d'esprit théiste; ainsi, le problème de la justification par la foi et des chances de salut de l'homme croyant et vertueux selon les règles d'autres religions. Pourtant Maximilien resta jusqu'au dernier souffle un fils fidèle de son Eglise et au chevet du mourant, on lisait les légendes des saints de sa maison.

Cuspinien tenait Maximilien pour un prince bon et généreux, à qui on ne pouvait reprocher que « d'avoir été souvent contraint d'abandonner par manque d'argent de grandes entreprises dont les débuts avaient été heureux ». De tels faits n'étaient certes pas sans rapport avec le caractère de l'empereur, impulsif, artiste, épris du fantastique et même du chimérique, rien moins que calculateur. En dépit de son grand courage et de son énergie, son comportement devait paraître, aux lucides théoriciens latins de l'art du gouvernement, aussi embrouillé et confus qu'aux méridionaux la forme d'art qu'il protégeait. Machiavel a dit de lui: «Constamment agité de corps et d'esprit, il annule souvent le soir la décision qu'il a prise le matin». Encore plus sévère est le jugement du Pape Jules II, rompu à tous les arcanes du gouvernement et de la guerre, qui le qualifia d'«infans nudus», en s'adressant à l'ambassadeur de Venise.

Maximilien a eu souvent du mal à contrecarrer la pression des puissances qui lui donnaient le plus de fil à retordre: la République de Venise, le Pape, la Confédération suisse, la France et l'Espagne. Ses décisions étaient décousues; il semblait se disperser. Mais finalement sa sagesse et sa séduction personnelle lui permirent de donner à ses Etats une forme qui fut la base de l'empire universel de son petit-fils Charles-Quint. Il fait parfois figure d'esprit chimérique, comme lorsqu'il pense à briguer la dignité papale après la mort de Jules II. Mi-sérieux et mi-plaisantant, il écrivait alors à sa fille Marguerite son intention de devenir pape, peut-être même un saint, et qu'elle devra alors demander son intercession, ce qui sera pour lui une grande satisfaction.

Les historiens nationalistes du XIX[e] siècle ont reproché à Maximilien de ne pas avoir assez fait pour l'Empire, de n'avoir pensé qu'à augmenter la puissance de sa maison. Le nationalisme étroit dont l'accuse l'histoire la plus récente était parfaitement étranger à Maximilien qui, dans le «Weiss-Kunig», parle des nations comme de «compagnies». Mais le reproche d'avoir mené une politique familiale égoïste ne fait pas justice à l'esprit universel qu'était Maximilien. Au contraire, il fut l'artisan de ce que nous pourrions appeler l'idée autrichienne: l'idée d'une union supérieure, intellectuelle, des nations, union que désirait ardemment son époque, pourtant si profondément divisée. moitié Portugais et au quart Polonai par son ascendance, Maximilien étai pourtant Autrichien des pieds à la tête vivant avec le peuple de sa patrie e partageant avec lui l'amour de la natur et le sens des beaux paysages. Sa passion pour la chasse exprimait surtout la joi que donnent la montagne et la forêt, l lac et la prairie, tels que les ont décou verts les peintres de l'école du Danube

Chacun de ses sujets, même le plu humble, pouvait lui parler sa propr langue, chacun pouvait l'approcher e lui demander conseil. Il devint ainsi ce empereur du peuple qui survit dans le mythes et les légendes. Si son empir politique s'est écroulé plus tard, l'empir culturel, érigé par son esprit, s'avér durable.

Si vous voulez en savoir davantag

La grande exposition organisée pour l 500e anniversaire de la naissance de Maxi milien par l'Albertina, le Musée des Armu res et la Bibliothèque de Vienne est terminée Mais le catalogue constitue un documen d'autant plus précieux qu'il n'existe pa d'ouvrage accessible consacré spécialemen aux entreprises artistiques de Maximilien

---

Encore du nouveau sur Gauguin

Suite de la page 32

P. G. : *Ce que mon père n'a jamais reconnu, c'est qu'il avait laissé à Paris, chez son ami Schuffenecker, une partie de cette collection, dont les Monet, les Renoir, un Jongkind, un Sisley, avec un grand nombre de ses propres tableaux. Il avait donné son accord pour que « Schuf » en expédie à sa femme, mais, après chaque envoi, il protestait. Au Danemark, ayant eu de grandes difficultés financières entre 1887 et 1894, Mette avait emprunté en plusieurs fois six mille couronnes à son beau-frère, Edward Brandès. La collection emportée à Copenhague servait de garantie. Elle comprenait deux Cézanne dont une très belle* Sainte-Victoire, *et non douze comme l'écrivit mon père, un pastel de Manet, maintenant au musée d'Ordrupgaard, un Mary Cassatt, une aquarelle de Daumier. Mette avait ajouté trois Gauguins. En avril 1894, quand Paul réclama sa collection, lui ou Mette auraient dû rendre l'argent. Aucun des deux n'en avait. Edward Brandès, sous l'influence de sa femme Ingeborg Gad, divorcée du peintre Fritz Thaulow, profita alors de cette situation pour affirmer qu'il avait acheté les tableaux. Quand, en 1906, M[me] Heegaard légua à Mette trente mille couronnes, elle en proposa dix mille à Brandès. Il refusa encore.*

M. M. : Gauguin accuse souvent sa femme de vénalité.

P. G. : *C'est parce que, de temps à autres, elle vendait des tableaux. A ses yeux ma mère était vénale en gardant l'argen qui servait à nous élever. Peut-on lu reprocher son amour maternel? Le côt spéculation sur les œuvres de son mar lui a toujours échappé. Il fallait vivre e parfois elle donnait des tableaux ou de dessins à ceux qui lui rendaient service N'a-t-elle pas offert à Daniel de Monfreid le portrait de* Gauguin au chevalet *peint à Copenhague. Avec une certain fierté, ma mère disait : « J'ai travaill durement, j'ai souvent pleuré, mais je m suis tirée d'affaire avec mes garçons En voyant la gloire de Paul s'affirme elle avouait sincèrement : « Je regrette d ne pas avoir compris l'artiste, toutefoi j'avais cinq enfants. Que seraient-ils deve nus, si j'étais restée en France? La mor de Gauguin à Atuana, le 8 mai 1903 la toucha profondément : « Il y a mainte nant quelque chose de cassé en mo avoua-t-elle. J'ai l'impression qu'un mor ceau de mon cœur est arraché. »*

Si vous voulez en savoir davantag

Historiographe de Gauguin, Mauric Malingue a publié de nombreux ouvrage sur l'artiste : Gauguin *(Les Documen d'Art, Monaco, 1943),* Gauguin, sa vi son œuvre *(Les Presses de la Cité, Pari 1948). Il prépare une* Vie de Gauguin *dont les souvenirs de Pola constitueron un important chapitre.*



Kasiulis

L'exposition de peintures faite l'an dernier par Kasiulis dans cette même galerie Stiebel a eu un succès qui a dépassé tous les espoirs que je pouvais mettre en cet artiste. On a vu en lui un nouveau Chagall et la séduction de son univers, plein de poésie et de malice, s'est emparée de tous ceux qui veulent oublier les laideurs de notre temps pour se réfugier dans une atmosphère de rêve et de fantaisie.

Voici la grande raison de son succès: il nous apporte avec une exquise gentillesse un monde comme on n'en fait plus, de fantoches inoffensifs, affairés ou indolents, qui peignent dans un intérieur bourgeois ridicule à souhait des personnages d'un autre âge, ou qui, étendus sur l'herbe, cassent la croûte en profitant d'une belle journée de soleil.

Profitons, nous aussi, de ces derniers instants de loisirs avant de pénétrer dans une société où il faudra rendre compte de tous nos actes, laissons à Kasiulis le soin de les charmer par ses délicates harmonies de couleurs.

Car l'art de Kasiulis est un des plus raffinés et des plus subtils d'aujourd'hui. Dans les pastels qu'il a réunis, plus encore peut-être que dans ses toiles, nous sommes éblouis par les rares et savants accords dont il a le secret, faisant apparaître dans une atmosphère de mystère et de fantaisie des scènes inattendues et pleines d'humour.

Ses dons de coloriste, un coloriste délicat et raffiné, se manifestent pleinement dans le pastel. Kasiulis est un décorateur né, comme Christian Bérard, et nous sommes sûrs qu'un jour il triomphera dans le décor de théâtre aussi bien que dans le tableau de chevalet.

Georges Pillement

Mon petit « Gallup » personnel a fait ressortir que les trois dizièmes des amateurs qui ont vu son œuvre chez moi ou ailleurs, ne sont pas pour sa peinture; ils sont alors délibérement contre (je me répète: pas de neutralité). Et quels sont leurs arguments? Je suis hélas assez adulte pour me rappeler ceux des détracteurs de Raoul Dufy dans les années Quinze à Vingt; ils revenaient à ceci: « Exquise anecdote, très solide technique, indubitable personnalité, tons féeriques, et grande sûreté dans leurs rapports, mais... c'est à côté de la peinture ». (En passant, j'offre une pipe en sucre et une noix dorée à qui m'expliquera ce que cela veut dire, une peinture ayant toutes les dites qualités, et qui en même temps se trouve à côté de la peinture.) Eh bien, pour mon ami Kasiulis, c'est pareil, et c'est une référence, n'est-ce pas?

Stiebel

Kasiulis est un peintre balte, intégré depuis 1950 à l'Ecole de Paris, sans doute, mais en qui nous aimons à reconnaître une belle fidélité aux origines. Paris n'a pas encore marqué ce « pur » de son estampille universaliste. A certains points de vue, ce lithuanien est demeuré l'homme du Nord, le faiseur d'images, d'images pieuses volontiers, enclin à la fable, à la parabole, au mystère paré de vives couleurs, et son œuvre fait penser aux illustrateurs publics de légendes éternelles, ces hommes simples et vrais qui savent isoler du tintamarre des idées en bataille une poésie patiemment éclose, populaire et artisanale. On pense aussi à Rouault exilé corps et âme dans sa foi... Il y a des exils de préservation, ou de rédemption à long terme. Un Rouault nordique, ami du cirque et des jeux d'enfants, pourrait atteindre ce degré de sérénité. Ma Chagall le Slave n'est pas loin, et non pl le très parisien Dufy... Et rien n'est dit av ces références diverses, si ce n'est une ce taine fraîcheur, et si nombreux que soien les thèmes issus d'un fonds de sensibilit commun aux peintres cités, la manière or ginale de Kasiulis semble émaner d'un technique soigneusement mijotée, habile ment servie en de laineuses couleurs opp sées ou harmonisées de la plus délicate faço sur le fond noir du papier-support.

Il faut reconnaître que Kasiulis est dou d'une optique différente de la nôtre, ce qu lui permet de traiter les tons secondaire avec tant de maîtrise. Comment expliqu autrement cette fraîcheur, cette naïveté u peu frustes au service de sa rude techniqu de coloriste, surtout quand les supports son des noirs ou des tons profonds? Les perso nages en particulier ont cette suavité, cett grâce un peu rigide, des formes byzantine alliées à un grand mysticisme.

Dtr D'Arth



Cet artiste, dont l'art est basé sur le dessi fit ici ses premières armes en soumetta à l'amateur des pastels d'une esthétiq étrange. Les choses et les êtres placés s un même plan surgissaient du support se lement situés par leurs extrêmes reliefs. fond – noir le plus souvent – était préser et soutenait les formes et l'éclat de la co leur. Kasiulis, fidèle à ses principes, sur toile aborde le tableau avec un faire se blable. Il ne donne pas la primauté à pâte. Il peint d'une brosse peu chargée d méplats d'un haut pouvoir coloristique qu'un noir velouté soutient toujours. S graphisme, qui a du goût pour l'orneme transpose le signe le plus typé de chaq élément, lui donne cette grâce et ce langa qui appartiennent aux grands imagiers.

L'univers romantique de Kasiulis no détourne des chemins habituels. Il surpren nostalgique et doux, il chante la vie d' monde imaginaire, ô combien, où tous hommes seraient des poètes, où tous objets seraient des parures, où tous les ja dins seraient des Eden. Belle expositi placée sous le signe de « Joie de vivre ».

Jean Chabanon

(Communiqué)



encres dessins gouaches

henri michaux

8, rue de Miromesnil, Paris-8e

vernissage le 21 octobre 59

galerie daniel cordier